

50634

ÚJ FOLYAM

XLV. KÖTET

ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

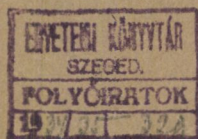
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI

HEKLER ANTAL

KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1931



ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

XP2529

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000723087



ÚJ FOLYAM

XLV. KÖTET

ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI

HEKLER ANTAL

KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1931



50634



TARTALOM.

	Lap
ERDÉLYI GIZELLA : A polgárdi ezüst tripos.....	1
NAGY LAJOS : Keresztény-római emlékek Magyarország területéről.....	29
FETTICH NÁNDOR : A gundestrupi ezüstedény alakjáról.....	43
FETTICH NÁNDOR : Adatok a honfoglaláskor archaeológiájához.....	48
BARTUCZ LAJOS : Adalékok a honfoglaláskor anthropológiájához (Függelék)	113
GENTHON ISTVÁN : A selmecbányai szent Katalin templom hajdani főoltára.....	120
PIGLER ANDOR : Pacecco de Rosa művészetéhez.....	148
RÉH ELEMÉR : Adatok a XVIII. századi építőmesterek működéséhez.....	168
ZÁDOR ANNA : Leopoldo Pollack és Pollák Mihály.....	187

KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

A Magyar Nemzeti Múzeum gróf Vigyázó ásatásai : Az 1931. évi ságvári ásatások eredménye. (CSALOGOVITS—GAÁL—HOLLENDONNER—HILLEBRAND)	240
HILLEBRAND JENŐ : A diluviális kézabrázolásoknak újabb értelmezéséről.....	247
HILLEBRAND JENŐ : A prehistoria néhány segédtudományának jelentőségéről..	248
ROSKA MÁRTON : A székelyhídi őskori aranyelet.....	251
BANNER JÁNOS : Agyagból készült láda a neolitikumból.....	253
BÁRÓ RICHTHOFEN BOLKO : A hullámvonaldíszítésű agyagvedrek elterjedése és kor- meghatározása	257
NAGY LAJOS : Két feliratos római kőemlék a Szent Margitszigeten.....	265
NAGY LAJOS : Római régiségek Dunaszekcsőről	267
R. M. : A bányabükki rézlelet	271

KÖNYVISMERTETÉSEK.

HILLEBRAND JENŐ : Megjegyzések O. Menghin «Weltgeschichte der Steinzeit» című munkájához	272
Dolgozatok a m. kir. Ferenc József Tud. Egyetem Archaeologiai Intézetéből. VI.	274
Gróf CALICE FERENC : Az úgynevezett hetita emlékek helye Előázsia művésze- tében	274

VI

GENTHON ISTVÁN : A régi magyar festőművészet (<i>Kampis</i>)	277
Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei. VI. 1929—1930. Szerk.	
PETROVICS ELEK (<i>Kampis</i>)	278
ROBERT MEERAUS : Joh. Cyriak Hackhofer (...r.)	282
SCHOEN ARNOLD : A budapesti Központi Városháza és A budai Szt Anna- templom (<i>Réh</i>)	283

* * *

Divald Kornél † (—s —l)	284
Gerhard Krahmer † (—l)	285
Bayer József dr. † (<i>Hillebrand Jenő</i>)	285

NÉV- ÉS TÁRGYMUTATÓ.

- Agyagláda : neolithkorból 253, s köv.
 Amphora : concestii ezüst 17.
 Anthropológia : adatok bezdédi, jászfény-
 szarui, sarkadpeckesvári, kenézlői hon-
 foglaláskori sírokból 113, s köv.; mint
 prehistoria segédtudománya 248, s
 köv.
 Aquileia : 34, s köv.
 Barokkstíliú épületek : *Budapest* : Egye-
 temi templom 168, s köv.; régi pesti
 kálvária 168; Péterfi-palota 183;
 Jeszenofszky-palota 183; Hatvani-
 utcai Grassalkovich-palota 182; Jung
 ház 185; *Kalocsa*: Székesegyház 171;
Aszód: Podmanitzky-kastély 171, s
 köv.; *Hatvan*: Grassalkovich-kastély
 182, s köv.; *Gödöllő*: Grassalkovich-
 kastély 182; *Baja*: Grassalkovich-
 kastély 183; *Pozsony*: Grassalkovich-
 palota 183; *Nógrád*: Vármegyeháza
 184; *Mariahilf*: Kaunitz-palota 191;
Frascati: Villa Aldobrandini 209, s
 köv.; *Nymphenburg*: Kavalierhaus
 222; Palazzo Canossa 201.
 Bazilikák : kékkúti 32; istrosi 31; tro-
 paeumi basilica forensis 31; parenzói
 34; aquileiai 34; tyrusi 35.
 Bezdédi lelet : 49, s köv.
 Bonyhád : 39.
 Bölske (Tolna vm.): 43.
 Bronz szobrok : Venus-szobrocska a Ma-
 gyar Nemzeti Múzeumban 28; Her-
 cules szobrocska Neuvy-en-Sullias-ból
 28; bacchikus női mellkép triposlábbon
 23, s köv.; Triton- és Nereida-
 csoportok triposon 2, s köv.; Menad
 24; szakállas férfi mellképe 26.
 Caracalla császár : 1.
 Carapanos : 15.
 Caserta : kastély 188, s köv.
 Cella trichora : 30, s köv.
 Chemia : mint a prehistoria segédtudo-
 mánya 250, s köv.
 Corbridge-on-Tyne : ezüst tányér 17.
 Csákbereg : 163.
 Delphin ábrázolás : triposon 8, s köv.
 Diluviális lelőhelyek : 240, s köv.
 Diluvium : 240, 247, s köv.
 Diocletianus kocsija : 15.
 Dionysos-ábrázolás triposon : 11.
 Discusok : bonyhádi bronz 39, s köv.;
 Rómában lévő discus 40; nagyszebeni
 40; Magy. Nemz. Múzeumban 41;
 emonai 41; aquileiai bronz 41.
 Díszítő motívumok : pontozás triposon 2,
 s köv.; rozetta triposon, gyöngysoros
 dísz triposon 2, s köv.; griffprotome
 triposon 6, s köv.; delphineek triposon
 8, s köv.; egyéb plasztikai ornamen-
 sek triposon 8, s köv.; szatir mell-
 képek triposon 10; virágkehely állat-
 protome-val 10; sphynx ábrázolás tri-
 poson 11, s köv.; gömbös dísz tri-
 poson 16; vonaldísz ókori toreutikán
 17, s köv.; ezüst berakás tripost ko-
 ronázó mellképen 20; poncolás, gra-
 vírozás a gundestrupi ezüstedényen
 44; geometrikus díszítmények szilágy-
 somlyói aranycsészén 45; állatfríz
 petrossai aranycsészén 45; indadísz
 ugyanazon 45; ezüstlemezkek nép-
 vándorláskori süvegperemen 50; körös
 dísz tarsolylemezen 54; ezüst veret
 tarsolylemezen 54; niello szíjvégen
 56; steppei övdíszítmények 59; körös
 dísz Nagy Károly-kardon 62; állat-
 motívumok sassanida tárgyakon 63;
 u. a. csernigovi kürtön 63; hippo-
 kampus Nagy Károly-kardon 63; em-
 ber, növény és geometrikus motívu-
 mok honfoglaló magyar fémműves-
 ségben 63; állatfríz, palmetta cserni-
 govi kürtön 63; palmetta a bezdédi
 lemezen 63; skandináv állatornamen-
 tika 63, s köv.; szívalakú rozetta cser-
 nigovi kürtön 64; rozetták népván-

- dorláskori sírokban 76, s köv.; áttört korongok u. o. 77, s köv.; karcolt dísz népvándorláskori tárgyakon 105, s köv.; palmettából alakított végtelen minta népvándorláskori tárgyakon 105, s köv.
- Domanovszky Sándor : 113.
- Dunapentele : 30.
- Dunaszekcső : 267, s köv.
- Dürer : 127, s köv.
- Edictum Diocletiani : 267.
- Egyiptomi súlyrendszer : 252.
- Elephas Primigenius : 242.
- Ephesos : 18.
- Építészek és építőmesterek : Mayerhoffer András 168, s köv.; Sigl Márton 169, s köv.; Pfisterer András 172; Jung József 172, s köv.; Peitmüller József 172; Fellner Jakab 176; Jung János 179; Keck Vencel 179; Mayerhoffer János 184; Nepauer Mátyás 185; Talherr József 185; Kassalik Fidél 185; Leopoldo Pollack 187, s köv.; Pollák Mihály 187, s köv.; Filippo Juvara 188, s köv.; Carlo Fontana 188; Borromini 188; Luigi Vanvitelli 188, s köv.; Giuseppe Piermarini 189, s köv.; Giuseppe Pollack 190, s köv.; Joseph Pollack 191, s köv.; Paul Ulrich Triendl 192; Sanmicheli 201; Gabrieli 201; Peruzzi 208, s köv.; Antonio da Sangallo 208, s köv.; Giacomo della Porta 210; A. E. Petitot 213, s köv.; G. A. Selva 213; Pellegrino Tibaldi 213; Aman 218; Effner 222; Blondell 222; Boffrand 222; Durand 224; Soufflot 226; Gabriel 226; Johann Krauss 234, s köv.; Schinkel 238.
- Equus : cf. Abeli 244; ferus fossilis 244; gracilis 244; caballus 244.
- Érmek: Helena-éremkép 15, s köv.; Traianus-érem 22; Rodolphe de Bourgogne páviai ezüstérme 103; kínai érmek 109.
- Esquilinusi kincs : 15, s köv.
- Eulogia csésze : 47.
- Eusebius : 35.
- Fabrica del Duomo : 214, s köv.
- Faszemek : mikroszkópos vizsgálata 245.
- Faszobrok : Madonna a selmecbányai Szt. Katalin-templomban 122, s köv.; Szt. Borbála és Szt. Katalin szobra a selmecbányai városi gyűjteményben 124, s köv.; Madonna a nürnbergi S. Se-
- baldus-templomban 126; Madonna az eperjesi elpusztult főoltárról 126; a besztercebányai Szt. Borbála-oltár szobrai 128, s köv.; tájói Szt. Jánosfej 129; Madonna Korponán 129; Szt. Magdolna és Szt. Borbála u. o. 129; körmöcbányai templom Madonnája 129.
- Fegyverek : kard Bezdédről 51; késpengék u. onnan 51, s köv.; nyilcsúcsok, lándzsák, szablyák u. onnan 52; Nagy Károly-kard 56, s köv.; kevi kard 62; magyar sírokban talált skandináv típusú kardok 62; demkőhegyi kard 66; bezdédi 8. sír szablyája 68; kenézlői 29. sír szablyája 68, 83, s köv.; kétélű kardok 68; kazár szablyák 69; markolatgombok 64, s köv.; tarcali és geszterédi szablya 69, s köv.; Verchne-Saltovói szablya 76; vas nyilcsúcs kenézlői sírban 89, s köv.; tegez kenézlői sírban 96, s köv.; szablya a kenézlői 18. sírból 103.
- Festmények: *Középkor*: Mária és Erzsébet találkozása Tópatokról Budapest, Szépműv. Múzeumban : 130, s köv.; Krisztus születése a hontszentantali templomban 130, s köv.; Krisztus az olajfák hegyén, Keresztvitel, Kálvária, Feltámadás az esztergomi ker. Múzeumban 130, s köv.; Isenheim-i Kálvária 138, s köv.; garamszentbenedeki Kálvária : 138; Királyok mádása, Lille, Városi Múzeum 141, s köv.; *Barokk kor*: Pacecco de Rosa : Mózes vizet fakaszt Bpest, Szépműv. Múz. 148, s köv.; Szt. Miklós Certosa di Sanmartino, Nápoly 154; Aquinói Szt. Tamás elragadtatása, Nápoly, Santa Maria della Sanità 154; Padovai Szt. Antal elragadtatása Wien, Akadémia 156; Szt. Péter megkereszteli Szt. Candidát Nápoly, S. Pietro ad Aram 157; Assunta Richmond Cook-gy. 158; Krisztus siratása Nápoly, Nunziatella 160; Rózsafűzér Madonna Nápoly, San Domenico Maggiore 162; Bethlehemi kisdedek megölése Paris, Sainte Marguerite 162; Diana és nymphái 163; Bacchanália 163; Venus és Adonis Besançon, Múzeum 164; Jákob és Ráchel találkozása Nápoly, Museo Nazionale 165; Massimo Stanzioni : Szt. Bruno társainak megjelenik a

- Madonna Nápoly, Certosa di San Martino 152; Madonna u. o. 154; Zsuzsanna Frankfurt Städelches Institut 154; Szt. Ágota Nápoly, Museo Nazionale 154; Antiochiai Szt. Ignác püspökké avatása Nápoly, Királyi Palota 155; Krisztus siratása Nápoly, Certosa di San Martino 160; Bacchus-ünnep Madrid 164; Pietà és Szt. Bruno kiadja a regulákat: 167; — iskolája: Szt. Ágota, Nápoly, Gualtieri-gyűjt. 166; Gentileschi, Orazio: Nolascoi Szent Péter elragadtatása 155; Salamon ítélete Róma, Borghese-gyűjt. 158; Saraceni: Szt. Raimund prédikációja 155; Ribera: Krisztus siratása Nápoly, Certosa di San Martino 160; Reni: Szt. József és a gyermek Jézus Szentpétervár 165, s köv.
- Festők: M. S. mester 120, s köv.; Dürer 127, s köv.; Grünewald 138, s köv.; Jörg Breu 141, s köv.; M. Z. monogrammista 144, s köv.; Martin Zasinger 144; Sebestyén festő: 146, s köv.; Pacecco de Rosa 148, s köv.; Luca Giordano 148, s köv.; Ribera 148; s köv., Caravaggio 148, s köv.; Giovanni Battista Caracciolo 148, s köv.; Bernardo Cavallino 148, s köv.; Salvator Rosa 148, s köv.; Massimo Stanzioni 150; Guido Reni 150; Orazio Gentileschi 155; Carlo Saraceni 155; Artemisia Gentileschi 156; Alonso Cano 158; Domenico Cresti il Passignano 158; Domenichino 163; Andrea Vaccaro 167; Francesco Guarino 167; Andrea Appiani 197.
- Fondo di Religione: 213, s köv.
- Freskók: Andrea Appiani, Parnassus, Milano Villa Reale 197.
- Gerevich Tibor: 143, s köv.
- German edények: bélyeges Polgárról 262; hullámdíszú Királytelek, Nagyfalú és Kenézlőről 262; Beregszászról 262; Hernádbüdiről, Felsőkubinból, Árkáról, Nagybiszterecről 263.
- Grassalkovich-paloták: 182, s köv.
- Griffes indás emlékcsoport: honfoglalás-kori 70, s köv.; Tyynelai bronzszíjvég 112.
- Griffprotome: triposon 2, s köv.
- Gundestrupi ezüstedény: 43, s köv.
- Győr: 26.
- Hammersdorfi ezüstantányér: 18.
- Hampel József: 1, 44.
- Helena császárné: éremképe 15, s köv.
- Heliogabalus: 1.
- Herakles fej: farnesei 28.
- Heraclida: püspök 40.
- Herkules-ábrázolás: 28.
- Intercisa: 30, s köv.
- Jánosáldás-csésze: 47.
- Jászdósai Kápolnahalom: 114.
- Jászfényszaru sírlelet: 72, s köv.
- Kenézlői sírleletek: 49, s köv.
- Kentaur-ábrázolás: 17.
- Kertépítészeti tervek: 202, s köv.
- Kézábrázolások: diluvialis: 247, s köv.
- Kínai érmek: 109.
- Klasszicista épületek: *Milano*: Palazzo Reale 189, s köv.; Palazzo Greppi 193; Porta Orientale 193; Reale Poste 193; Villa Belgioioso 195, s köv.; Villa Reale 195, s köv.; *Bergamo*. Pal. Agosti 208, s köv.; Villa Amalia 210; Canobbiana-Színház 212; Filodrammatici-Színház 212, s köv.; *Caserta*. kastély 188; *Pavia*: Seminario Generale 194; Collegio Germanico-Ungarico 194; Palazzo Belgioioso 194, s köv.; *Sombreno*: Villa di Conte Pietro Pesenti 206, s köv.; *Rho*: Santa Maria dei Miracoli 213; *Varese*: San Vittore 213; *Bécs*: Grassalkovich palota terve 214, s köv.; bécsi színháztervek 218, s köv.; *Budapest*: Nemzeti Múzeum 230, s köv.; evangélikus templom 234, s köv.; gróf Sándor-palota 235; német színház 235; *Székesfehérvár*: Megyeháza 235; Zichy grófok vadászkastélyának terve 221, s köv.; Tempietto terve 232, s köv.
- Kovaszilánkok: 242.
- Köeszközök: kovapengék 245, s köv.; árvéső 245, s köv.; csiszolt kőbalta 247.
- Kőműves céh: Perchtoldsdorfi 231.
- Krisztus-monogram: kékkúti téglán 33, s köv.; bonyhádi bronz 39, s köv.; Ráth-gyűjt.-ből 2 darab 41; német lovagrend központi levéltárában 41; aquileiai bronz 41, s köv.
- Kuzsinszky Bálint: 32, s köv.
- La Tène kultúra: 257, s köv.
- Leletek: *Őskor*: székhelyi lelet 251, s köv.; ottományi 252; székhelyi 225; oltszemi 252; perjámosi 252; kökénydombi 253; csókai 256; kosz-

- cesdi 257; Tschirpanskoj 258; eremijai 258 besztercei 259; mártonfalvai 258, s köv.; salamonfalvai 259; pécskai 259; bányabükki 271. *Római és őkereszténykor*: pécsi 40, s köv.; kővágószőlősi 40, s köv.; dunaszekcsői 40, s köv.; dombóvári 40, s köv.; szekszárdi 40, s köv.; bonyhádi 39, s köv.; Szt. Margitszigeti 265, s köv. *Honfoglaláskor*: kenézli 49, s köv.; bezdedi 49, s köv.; jászfényszaru 72, s köv.; sarkadpeckesvári lelet 72, s köv.; pusztaszentimrei 105; jászdósai 105; lebediai 106, s köv.; törteli 109; ókécskei 109; kievi 112; csernigovi 112; gaevkai 112; minussinski 110, s köv.; karosi 114; benepusztai 114; verebi 114; bodrogvécsei 116; Székesfehérvár Rádió-telepi 114, s köv.
- Lychni pensiles: 39, s köv.
 Magyarigen (Alsófehér vm.): 23.
 Maktányi dúlő: 32.
 Minussinsk: 110.
 Moesia ezüst tála: 18, s köv.
 Múzeumok és gyűjtemények: Budapest: Nemzeti múzeum 2, s köv.; 39, s köv.; 49, s köv.; 236, s köv.; Szépművészeti múzeum 130, s köv.; 149, s köv.; Ráth-gyűjt. 41. *Berlin*: Antiquarium: 19. *Belgrád*: Nemzeti múzeum 269. *Capodimonte*: Királyi múzeum 151; Castellani gyűjtemény 13. *Dunaszekcső*: Kovács Ferenc-gyűjt. 270. *Felsőkubin*: Kubinyi-gyűjt. 263. *Frankfurt*: Stadel-intézet 154, s köv. *Kassa*: Múzeum 260. *Moszkva*: Történeti múzeum 111. *Munkács*: Múzeum 262. *Lille*: Városi múzeum 141, s köv. *Pécs*: Múzeum 270. *Prága*: National múzeum 261. *Róma*: Borghesegyűjt. 158; Castellani-gyűjt. 13; Basilewski-gyűjt. 40. *Selmecbánya*: Városi múzeum 122, s köv. *Sophia*: Nemzeti Múzeum 258. *Székely Nemzeti Múzeum*: 258, s köv. *Székesfehérvár*: Múzeum 262. *Szekszárd*: Múzeum 470. *Nagyszében*: Brukenthal Múzeum 40. *Nápoly*: Museo Nazionale 154, s köv. *Wien*: Nat. Hist. Museum 261. *Zágráb*: Múzeum 261.
- Nagy Károly kardja: 103, s köv.
 Nagy Konstantinus: 40, s köv.
 Nagyszentmiklósi kincs: 46.
 Neolith-kor: 246, s köv.
 Népvándorláskori tárgyak: 49, s köv.
- Népvándorláskori kultúrák: Normann kultúrkör 56, s köv.; Steppe-kultúra 56, s köv.; gnesdovói telep 58; skandináv kultúra 58, s köv.; Verchne-saltovói kultúra 60; gaevkai telep 61; Minussinski-kultúra 109, s köv.
- Nereida: ábrázolás tripson 1, s köv.; 13, s köv.
 Nike: ábrázolás tripson 11.
 Noricum: 36, s köv.
- Őkeresztény emlékek: Épületek: Kisdiós-pusztai temető-kápolna 29, s köv.; Pécs 30; Cella Trichora Óbudán 30; Dunapentelén 30; Templom Szentendrén 30, s köv.; Sárísa 31; Hemmabergben 31; Axipolisban 31; Istrosban 31; Tropaeumban 31. Bazilika Kékkúton 32, s köv.; Salóban 34; Parenzóban 34; Aquileiában 34; Tyrusban 35; Kettős templom Kékkúton 36, s köv.; Aquileiában 36, s köv.; Parenzóban 38. Egyéb emlékek: Krisztus monogrammok 33, s köv.; pohárfenék Dunaszekcsőről 271.
- Ólomtábla: dioskur-kabir misteriumos Dunaszekcsőről 270; Dunapenteléről 270.
- Omphalos csésze: 44, s köv.;
 Ósállatok csontjai: 244.
- Őskori edények: töredékek koppáncskökénydombi ásatásokból 253; talpcsőves edény u. onnan 253; szegletes edény u. onnan 253, s köv.; tála u. onnan 253; agyagvedrek: 257, s köv.; Krause-k (vedrek) 257, s köv.; Koszcesdről 257; Tschirpanskóból 258; Eremijából 258; Besztercéről 258; Mártonfalváról 258, s köv.; Salamonfalváról 259; lábas tál és fazék pettyezett dísszel Salamonfalváról 259; Pécskai nagysáncból 259, s köv.; dák bütykös edények 261.
- Őskori telepek: ottományi 252; székudvari 252; gyulavarsándi 252; oltszemi 252; perjamosi sánchalom 252; koppáncskökénydombi 253; csókai 256.
- Őskori temetők: pusztaszentjánosi 252.
- Őskultúrák: pseudo chelléen 250; diluvialis chelléen 250; ó-holocén 250; protocampignien 250; rézkultúra 250, s köv.; aegai kultúrkör 250, s köv.; lausitzi kultúra 260; Czechy-wysocko kultúra 260.
- Őslovak: 242, s köv.
 Őstaránd: 242, s köv.

- Palaeolithikum : 247.
 Palaeonthologia : 248, s köv.
 Palladianismus : 187.
 Pápa, Veszprém vm. : 23.
 Petrossai aranycsésze : 45, s köv.
 Pinus : montana 245 ; - pumilia 245 ;
 - moghus 245 ; - rotundata 245 ;
 - uliginosa 245 ; - uncinata 245.
 Podmaniczky - kastély : Aszódon 171, s
 köv.
 Poetoviói kandelaber : 40.
 Pohárfenék : óker. Dunaszekcsőről 270,
 s köv.
 Polgárdi : 1, s köv. ; tripos u. onnan 1,
 s köv.
 Pontusi művészet : 17, s köv.
 Pulszky Ferenc : 1, s köv.
 Pusztasomodor : 20.
 Quadripos : sackraui 11, s köv.
 Relief : caseli 13.
 Rézbalták : Bányabükről 271.
 Riemenschneider : 126.
 Római edények : Székesfehérvári Mú-
 zeumban 262 ; Pusztadobosról 262 ;
 Pusztanánáról 262 ; Rakamazi telep-
 ről 262.
 Római feliratok : Margitszigeti oltárkövön
 265 ; margitszigeti sírkőmaradványok
 265, s köv. ; Óbudai sarkofágon 266 ;
 celeiai ókeresztény bazilika mozaik-
 padlóján 266 ; mainzi sírkövön 266.
 Római kőemlékek : oltárkő a Margitsziget-
 ről 265 ; sírkőtöredék u. onnan 265,
 s köv. ; sarkofág Óbudáról 266 ; sírkő
 Mainzból 266 ; Kisdióspusztáról sírkő
 29, s köv.
 Sarkadpeckesvári sírleletek : 72, s köv.
 Ságvár : lösztelep 240, s köv. ; Lyukas-
 domb 242.
 Sárísáp Esztergom vm. : 31, s köv.
 Selmecebánya : 120, s köv. ; templomai
 120, s köv. ; Szent Kalatin-templom
 120, s köv. ; szószéke 121 ; oltárai
 121, s köv. ; mészáros céhe 131.
 Simor János : 130.
 Strigilis : Dunaszekcsőről 269 ; Aquin-
 cumból 269 ; hofheimi korai tábor-
 ból : 270.
 Szabadbattyán : 1.
 Szárnyasoltárok : Selmecebányán 121, s
 köv. ; Kassán 126 ; Lőcsén 126 ; Eper-
 jesen 126 ; Besztercebányán 126 ;
 Isenheimi oltár 138, s köv. ; jánosréti
 oltár 138.
 Szentendre : 30, s köv.
 Szépészeti bizottság : 235, s köv.
 Szilágysomlyói aranycsésze : 45.
 Színházépítészet : 212, s köv.
 Szobrászok : Stosz, Veit 123, s köv. ;
 Riemenschneider 127 ; Meit, Konrád
 127 ; Lőcsei Pál 127, s köv. ; Rusca
 196 ; Casaregia 196 ; Carabelli 196.
 Talpas edények : 259, s köv.
 Tarsolylemezek : 49, s köv.
 Táblabíróstílus : 224.
 Temetőtemplomok : Valdi-Sudigából 31 ;
 hemmabergi 31 ; axipolisi 31 ; istrosi
 bazilika 31 ; tropaeumi basilica foren-
 sis 31. Apsis nélküli templomok :
 Parenzóban és Aquileiában 34 ; Nesac-
 ticum temploma 35, s köv. ; pólai 35,
 s köv. ; Julium-Carnicum-i 35, s köv. ;
 Brioni-szigeti Máriabazilika 35, s köv. ;
 Teurniai 36 ; Agnutumi 36 ; Juennai
 36 ; Gratselkogeli 36.
 Terra sigilaták : Dunaszekcsőről 267, s
 köv. ; Sopronból 268 ; Szombathely-
 ről 268 ; Aquincumból 268 ; újmajori
 korai temetőből 268.
 Theodorus : püspök 35.
 Totem : tárgyak szarvasagancsból 245,
 s köv. ; hit 247 ; táncos 247.
 Traianus : 22 ; érme 22.
 Tripos : polgárdi ezüst 1, s köv. ; tigavai
 bronz 1, s köv. ; lyaudi bronz : 10 ;
 nocerai ; 10 ; bava-i 10 ; pforzheimi
 11 ; Boit et Borsuból való 11 ; indus-
 triai bronz 11 ; keresztpántos bronz-
 triposok Magyar Nemzeti Múzeum-
 ban 20, s köv. ; bulgáriai bronz-
 tripos 28.
 Triton : ábrázolás triposon 13, s köv.
 Trois-frères : barlang 247.
 Tűzpadok : 241, s köv.
 Ulcisia castra : 31.
 Venus : Anadyomene ábrázolás tripo-
 son 13.
 Vigyázó ásatások : 240, s köv.
 Zoologia : mint a prehistoria segédtudo-
 mánya 248, s köv.

A POLGÁRDI EZÜST TRIPOS.

A Magyar Nemzeti Múzeum római kori gyűjteményének egyik legjelentősebb darabja az 1878. májusában, a régi Pannónia területén, a fehérmegyei Polgárdi és Szabadbattyán községek határában előkerült ezüst tripos. A lelet rövid leírására szorítkozó előzetes jelentés Csetnekitől¹ (Jelinek Elek) jelent meg, a részletes publikációkat pedig Pulszky Ferenc² és Hampel József³ tették közzé. A tripos készítésének idejét Pulszky Caracalla vagy Heliogabalus császár uralkodása táján keresi, Hampel pedig a triposlábakat koronázó nereida-csoportoknak vizsgálata alapján a Kr. u. III. század végére teszi. A maga korában alapos két publikáció gondos és részletes fametszetekkel kísérve jelent meg, azóta azonban, részben talán a nyelvbeli elszigeteltség folytán, a tudományos irodalom csaknem teljesen megfeledkezett erről az emlékről, amely pedig a római birodalmi leletek közt is fontos helyet foglal el. Így történhetett meg, hogy az utóbbi években megjelent, a keresztpántos triposokat összefoglalóan tárgyaló két dolgozatban⁴ még csak említést sem tesznek róla, jóllehet a Wullemier által tárgyalt tigavai bronz tripos,⁵ ha nem is stílusában, de dekorációjában és típusában igen közel rokonságban áll a polgárdi triposszal. Tehát egyrészt, hogy emlékünket kiemeljük az

¹ Arch. Ért. R. F. XII. 1878. 186—7.

² A polgárdi ezüst tripos. Arch. Közlemények, XIII. II. füz. 1880. skk.

³ Magyarhoni régészeti leletek repertórium, II. Polgárdi. Arch. Közlemények, XIII. II. füz. 1880. 55. skk. — További irodalom: Arch. Journal. L. kötet, 210. skk. (Bunell Lewis); Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben, Magyarország, IV. kötet, 103. (Pastiner Gyula); Kalauz a Régiségtárban, Magyar Nemzeti Múzeum, XVI. kiadás, Budapest, 1912, 155. (Hekler Antal).

⁴ Schwendemann, Karl, Der Dreifuss, Jahrbuch des deutschen arch. Instituts, XXXVI. 1921, 107—114. — Wullemier, P., Mobilier de l'Afrique Romaine, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, XLV. 1928. Paris, 123—149.

⁵ I. h. II—IV. tábla.

ismeretlenségéből, másrészt, hogy Pulszky és különösen Hampel mintaszerű publikációját az azóta elért tudományos eredményekkel kiegészítsük, s ezáltal a további kutatások számára a kívánt alapot megadjuk, szükségessé vált a qolgárdi triposnak jó fényképfölvételekben, a kisebb részleteket természetes nagyságban feltüntető közzététele.

A tripos Pulszky és Hampel közlése szerint (i. h. 1. és 56. l.) 1878. május 2-án került elő Molnár János Polgárdi határában levő szőlőföldjén s amint a helyszínre kiszálló Hampel megállapította, kíséző leletek nélkül volt a földben. A tripos Baly Albert helybeli református lelkész közvetítésével, vétel útján jutott a Nemzeti Múzeumba. (Régiségtári Napló 54/1878.) Anyaga tömör ezüst, súlya Hampel adata szerint (i. h. 56. l.) körülbelül 10 kiló. Az egyes triposlábak egész magassága 113–114 cm, szélessége 3 cm, vastagsága 0·8 cm. A koronázó triton és nereida-csoport legnagyobb magassága 7·5 cm, legnagyobb szélessége 10·5 cm, a szár egyenes vonalát megtörő griffprotome legnagyobb magassága 19 cm. A talapzat magassága 7·3 cm. A keresztpántok hosszúsága 82 cm, szélessége 1·8–2·8 cm, vastagsága 0·4 cm. A szár a szegélyező gyöngysoros dísszel együtt van öntve, a díszítő tagok, úgy mint a triton és nereida-csoportok, a griffprotomék, a delfinen lovagló gyermek csoportja, továbbá a talapzatok és a szögfejeket díszítő rozetták külön készültek s szegecseléssel és forrasztással vannak a szárhoz erősítve. A lelet a találáskor Pulszky szerint 7 (i. h. 1. l.), Hampel szerint 10 darabból állott (i. h. 56. l.), a szárak összehajtogatva és eltörve, a keresztpántok éles eszközzel levágva voltak a földbe rejtve. Az összeállítás után (1. kép) hiányzott a csésze, az egyik láb és két keresztpánt egészen, a harmadik keresztpántnak pedig csaknem a fele,¹ amely részeket később a csésze kivételével galvanoplasztikai másolattal pótolták s adtak teljes képet a tripos eredeti állapotáról. (2. kép.)

A triposlábak koronázó díszét külön talapzatra helyezett triton és nereida-csoportok (3–4. kép) alkotják. A pontozással kiemelt, rozettaszerűen elhelyezkedő levelekkel díszített pillérfőszerű, felül kiszélesedő talapzatot három oldalán gyöngysoros dísz szegélyezi, melyet csak a nereida lába szakít meg, hátul pedig simán van eldolgozva. A kiszélesedő talapzatrész alatt van középen hátul odaerősítve a csésze tartására szánt kampó, amely ez esetben emberi ujj alakját öltötte magára.

¹ Ennél az összeállításnál kiegészítés a csonka pántot tartó rozetta és az egyik triposláb szabadon álló fogója, mely a hiányzó keresztpánt megerősítésére szolgált. Régiségtári Napló, 54/1878.



1—2. KÉP. A POLGÁRDI (FEHÉR MEGYE) EZÜST TRIPOS.

(Kiegészítés nélkül.)

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

(Kiegészítve.)



3. KÉP. RÉSZLET A POLGÁRDI EZÜST TRIPOSRÓL.
Triton és nereida. (Homlok- és hátsónézet.)
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



4. KÉP. RÉSZLET A POLGÁRDI EZÜST TRIPOSRÓL.
Tengeri kentaúr és nereida. (Homlok- és hátsónézet.)
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

A két nereida-csoport nem egészen egyforma. Az egyik csoport (3. kép) tritonja szakálltalan, haja, melyből két szarvszerű fül nyúlik ki, sugárkoszorú módjára keretezi arcát; baljában, mellyel előrenyúló uszonyára támaszkodik, a vállára fektetett evezőlapátot tartja; jobbjaiban a kagylókürtöt fogja. Erős bevágásokkal modellált felsőteste szembe fordul, hosszan elnyúló haltestét csavarmenetes oszlop támasztja alá; körbecsavarodó és hullámzó vonalban ívelődő farka legyezőszerűen kiszélesedő, bevert vonalakkal tagolt uszonyban végződik. A körbecsavarodó részen foglal helyet a ruhátlan nereida. Almát tartó kinyújtott bal kezét a triton vállán nyugtatja, jobbjaival pedig feje fölött félkörívben hajló, szélein pontdísszel élénkített fátyolát tartja, amely balkarján átvetve, lenn többszörösen redőződve hull alá. A szokásos ideális hajviselettel szemben a nereidák hajának elrendezése portrészerű. A középén elválasztott és két oldalt a fület dús hullámokkal befödő haj fonatai hátul egymás mellett párhuzamosan haladva vannak a fejtetőre fölvezetve, ahol a visszahajtott hajfölsőleg kis kontyot alkot. A haj, amelyet úgy látszik a fonatok alá helyezett kis lapos sapka tart le, csak elől és két oldalt van bevágásokkal kidolgozva, hátul azonban tagolatlan maradt. A másik csoporton (4. kép) a triton helyét kapáló lólabakkal ellátott, szakállas tengeri kentaur foglalja el, amely mindkét kezével tartja a szájához emelt kagylókürtöt. A kentaur felső teste csaknem teljes profilnézetben van ábrázolva, haltestén, mely az előbbi tritonéhoz hasonló módon van megalkotva, a nereida ül, kinek a kentaur vállán nyugvó jobb keze itt nem almát tart, hanem előre mutat. A feje fölött ívelődő fátyol itt is olyan elrendezésű, mint a másik nereidán. Megegyezik hajviseletük is, az eltérés csak annyi, hogy a haj itt hátsónézetben is gondosan ki van dolgozva. Mindkét csoporton a nereidák nyakát pontozással díszített nyaklánc ékesíti. A csoportok felépítésüknek lényeges jegyeiben, a merőlegesek és vízszintesek hangsúlyozásában megegyeznek egymással, ezen belül csak a részletekben vannak differenciák, amelyeket valószínűen a ma hiányzó és nyilván harmadik változatot képviselő harmadik csoport egészített ki.

A külön talapzatra helyezett, kétsoros levélkehelyből kiemelkedő griffprotome (5. kép) a triposlábakat körülbelül kétharmad magasságban töri meg. Hátul a levélkehely visszahajló csúcsban végződik, elől az egyes kihajló levelek bevert vonalakkal vannak tagolva. A griff madárfejjű, kampóscsőrű, szakállas, fölfelé álló fülekkel, csipkézett tarajának csúcsai nehézkes gömbökben végződnek. A bevert vonalakkal tagolt, erősen



5—6. KÉP. RÉSZLETEK A POLGÁRDI EZÜST TRIPOSRÓL.

(Griffprotome.)

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

(Gyermek delfinen.)

lestilizált keskeny szárnyak vége befelé hajlik. A griff testének tollazatát a középpontból sugarasan elágazódó bevert pontozással jelezte a művész, míg hasonló pontozással a taréjon a csipkézetet kísérő és hangsúlyozó ornamentumokat hozta ki. Az üregesen öntött griff teste hátul a levélkehely csúcsának megfelelően befelé hajló ívben végződik. Erre a tagra van ráerősítve a griffprotome által megszakított triposlábának külön talapzatra helyezett felső szakasza.

A triposlábak profilált talapzatát delfinen lovagló gyermek csoportja díszíti. (6. kép.) A többi részhez hasonlóan ez a csoportozat is épen maradt ránk, csak a gyermek felemelt jobb karja, melyben valószínűen ostort tartott, tört le, az egyiknél csaknem többől, a másiknál behajló könyöke alatt. A delfin teste, a grifféhez hasonlóan itt is pontozással van borítva. A figurális dekorációt a keresztpántok gyűrűjét díszítő gyermekprotome egészíti ki. A tömören öntött, gyöngysoros dísszel szegélyezett triposlábakat beveréssel készült, erősen geometrizált jellegű, egymásfőle sorakozó szívalakú levéldísz borítja, melynek közeit a levéldísz kontúrjának hangsúlyozására is fölhasznált, pontozással készült kis körök töltik ki.

A plasztikai díszítményekkel tagolt triposlábakat a keresztpántok (7. kép) tartják össze, amelyek fölül a szárból ferdeszögben kiálló taghoz vannak hozzáerősítve, alul pedig külön négyszögű gyűrű segítségével kapcsolódnak a triposlábhoz. Ily módon a tripos lábainak a távolsága a csuklók segítségével addig tágítható és szűkíthető, amíg a szabadon mozgó gyűrű a griffprotoménak, illetve a delfinen ülő gyermeknek talapzatát el nem éri. A száracat körülfogó gyűrű a már említett gyermekprotomével van díszítve, szélein pedig a triposlábakat díszítő gyöngysordísznek megfelelően három oldalon ugyancsak gyöngysorral van szegélyezve. A keresztpántokat tartó és a találkozási pontot megerősítő szögfejeket egy-egy, technikai kivitelében a gyöngysordísznek megfelelő, félgömbökből alkotott rozetta takarja el. Maguk a keresztpántok a triposlábhoz hasonlóan bevert, erősen stilizált levélsorral vannak díszítve, az egyik pánton háromtagú, szívalakú levelek sorakoznak, a másikon szakaszonként váltakoznak a kehelyszerűen kibomló, illetve egymásfelé hajló stilizált levéldíszek, melyeknek kontúrjait mindkét pánton bevert pontozás kíséri. A levélsorok közeiben ugyancsak pontozással készült önálló kis díszítmények láthatók.

Schwendemann tipológiai összeállításában (i. h. 107—114. l.) a keresztpántos, csuklók segítségével szabályozható triposok fejlődésében

két főtípust különböztet meg. Az első típusnál a keresztpántok felül korongalakú csapokkal vannak a tripos lábaihoz erősítve, alul pedig a szárat egy tologatható gyűrű veszi körül, melynek kiálló végeihez vannak a megfelelő pántok hozzáillesztve.¹ E szerkezet mellett, mellyel a tripos szélességi dimenzióit lehet szabályozni, a magassági méretek szabályozását oly módon érik el, hogy a tulajdonképpeni szár felső részéhez kívül egy másik, alakban vele megegyező, gyűrűvel megerősített, rövidebb szárat illesztenek, amely mozgatható szár különböző pontokon át van fúrva, hogy a kívánt magasság elérésére tetszésszerű pontokon legyen megerősíthető.² A másik főtípusnál a triposláb alsó részén, hátul, vele párhuzamosan, egy másik,

¹ L. pl. Tripos Industriából, Schwendemann, i. h. Nr. 7, 108. skk. — Triposok Kairóból, Schwendemann, i. h. Nr. 4, 108. Edgar, Greek Bronzes, Nr. 27,817—18, XIII. tábla.

² L. pl. Triposláb Xantenből, Schwendemann, i. h. Nr. 3. Beilage, Abb. 17. Houben und Fiedler, Denkmäler von Castravetera, Taf. XII.



7. KÉP.

KERESZTPÁNTOK A POLGÁRDI EZÜST TRIPOSÓRÓL.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



vékony, kerek szár halad, s a keresztpánt ehhez van gyűrűvel hozzáerősítve.¹

Schwendemann megállapításait Wuilleumier a triposok lelőhelyek szerint való összeállításával egészíti ki (i. h. 137. skk). Ezek alapján röviden megjelölhetjük, hogy mely előzmények lehettek azok, melyek a Schwendemann által felállított első főtípushoz tartozó polgárdi tripos erősen tagozott alakjához elvezettek, illetve, hogy felépítésében triposunk mely emlékekkel mutat közeli rokonságot. Az egyenesszáru, keresztpántos triposok egyik legegyszerűbb példája egy, a párisi Louvre-ban őrzött, a Thonon melletti Lyaud-ból származó bronz tripos,² melynek egyetlen díszét a szárat koronázó kis szatírmellképek alkotják. Ugyanezt a típust, csupán külsőséges, lényegtelen díszítésbeli eltéréseket mutatva, még több, különböző lelőhelyről származó tripos képviseli.³ Ettől az alaptípusnak tekinthető, világos és egyszerű szerkezetű triposformától az első eltérést azok a triposok mutatják, amelyeknél az egyenes száruk közül az egyik, amely ez esetben a tripos főnézetét is meghatározza, a középtájon megtörik s legtöbbnyire növénysszár módjára alakítva, felül virágkehellyel és állatprotoméval díszítve ívelődik előre. Ennek a típusnak a képviselői a Nocera-ból (Nápoly, Museo Nazionale)⁴ és Bavai-ból (Douai, Múzeum)⁵ való tripos, mely utóbbinak legközelebbi analógiája Münchenben 1910-ben került aukcióra.⁶ Kisebb jelentőségű

¹ L. pl. I. Tripos Pompejiből, Schwendemann, i. h. Nr. 6, 108. és 110. l. Notizie dei Scavi, 1899, 441. 4 ab kép (442. l.). Wuilleumier, i. h. Nr. 6, 138. l. — 2. Tripos Pompejiből, Schwendemann, i. h. Nr. 5, 111. l. Beilage, Abb. 18. Wuilleumier, i. h. Nr. 1, 137. l.

² Ridder, Les bronzes antiques du Louvre, II. Nr. 2577, Pl. 93. — Wuilleumier, i. h. Nr. 13, 140. l.

³ L. pl. I. Kairo, Edgar, i. h. Pl. XIII. Nr. 27,817—18. Schwendemann, i. h. Nr. 4. Wuilleumier, i. h. Nr. 21—22, 142. l. — 2. Roma, Wuilleumier, i. h. Nr. 8, 139. l. — 3. Wyndham-Cook gyűjt. Wuilleumier, Nr. 17, 141. l. Hutton, Catal. of the Wyndham-Cook Collection, II. Nr. 74, pl. XLIV. — 4. Berlin, Hildesheimből, Pernice-Winter, Der Hildesheimer Silberfund, Taf. 27, 54—56. l. Schwendemann, i. h. Nr. 8. Wuilleumier, Nr. 20, 141—2. l. — 5. Wien, Osztrópatakáról (Sáros m.), Sacken—Kenner, Die Sammlungen des k. u. k. Münz- u. Antikenkabinetts. Wien, 1866. Antike Bronzen No. 1110 és Inv. No. VI, 1677.

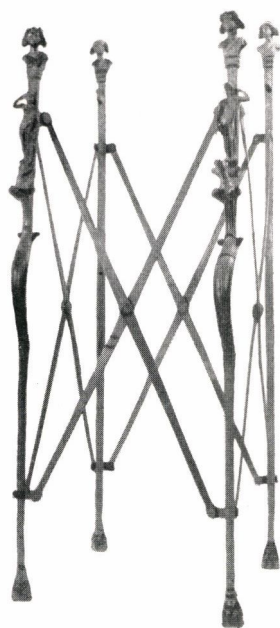
⁴ Wuilleumier i. h. Nr. 5, 138. l.

⁵ Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, XXXII. 1902. Pl. B. fig. 6. — Wuilleumier, Nr. 15, 140. l.

⁶ Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers, IV. Abteilung, Auktion in München in der Galerie Helbing, München, 1910. Nr. 714, Taf. 8.

az igen nyers kivitelű pforzheimi tripos¹ (Karlsruhe, Museum) s a Boit-et-Borsu-ból való tripos² (Liège), amelynek rekonstrukciója a szár megtörése szempontjából nem egészen hiteles. Az eddig említett példányok alapján volt lehetséges a Tigava-ban ugyan töredékesen, de minden lényeges alkotórészt megőrizve előkerült bronz tripos³ (Alger), rekonstruálása is.

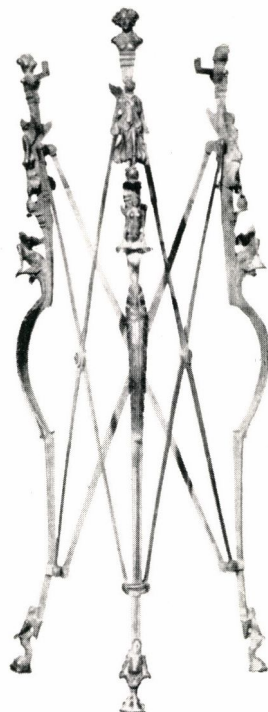
Típusban egy lépéssel tovább vezet ben-



8. KÉP. BRONZ QUADRIPOS
SACKRAUBÓL.

Breslau, Schlesisches
Museum.

nünket a sackraui bronz quadripod⁴ (Breslau, Schlesisches Museum) (8. kép), amelynek két első szára ívelődik előre az előbbiekhez hasonló módon. A tektonikus szerkezetet itt még jobban megbontja az, hogy a levélkehelyből kiemelkedő párducprotome a fölötte külön talapzaton álló ifjú Dionysos kezében lévő szőlőfürt felé kap. E cselekvő kapcsolat tisztára külsőleges a Turinban őrzött, Indus-triaból származó bronz triposon⁵ (9. kép), ahol az előreívelődő szárak végén levélkelyhen ülő szfinx s a fölötte külön



9. KÉP. BRONZTRIPOS
INDUSTRIABÓL.

Turin. Atti ... Torino, 1880.
XVI. tábla után.

¹ Bulletin de l'Institut arch. liégeois, XXXII. 1902. Pl. B. fig. 5, 342—3. l. — Willeumier, i. h. Nr. 19, 141. l.

² Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, XXXII. 1902. Pl. A. fig. 5—6, és Pl. B. fig. 2, 339. skk. — Willeumier, i. h. Nr. 16, 141. l.

³ Willeumier, i. h. 128. skk. l. Pl. II—IV.

⁴ Grempler, Der Fund von Sackrau, Brandenburg, Berlin, 1887, Taf. III, 7—8. — Willeumier, i. h. Nr. 28, 143—144. l. — A tripos fényképét és annak közlésére az engedélyt Dr. M. Jahn (Breslau) szívességének köszönöm.

⁵ Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino, Vol. III, 1880. Tav. XVI, 101. l.

talapzaton, gömbön álló Nike alakja csak a dekoráció halmozására szolgál.¹ Ez az a példány, amelyen a legvilágosabban érezhető, hogy az egyenes szár megtörése és előreívelődése az állatlábakból és állatprotomékból felépített, S alakban ívelt lábút riposok² hatása alatt alakult ki, amint erre már Schwendemann is utalt (i. h. 110. l.). Az előbb tárgyalt emlékekkel szemben ugyanis itt a szár középső, kifelé hajló ívelődésének, habár sokkal gyöngébben is, megfelel a triposláb alsó tagjának befelé való hajlása, míg maga a triposláb csak a felső szakaszon halad egyenesen.

Ezekhez az emlékekhez kapcsolódik a polgárdi ezüst tripos is, amely azonban az egyezések mellett sajátos eltéréseket is mutat. Felépítésében, amennyiben a középtájon mindhárom szár megtörik, a legközelebb áll a turini triposhoz, azonban a szárak itt teljesen függőlegesen állanak, tehát az S alakban ívelődő szárú, állatprotomés típus hatása kevésbé érezhető s ily módon közelebb áll azokhoz az emlékekhez, amelyeknél a szárak egyenesek, csak az elülső törik meg és ívelődik előre. Eltérés van abban is, hogy míg a többi tárgyalt emléken maga a láb törik meg és ívelődik előre növény szár módjára, s csak felül bomlik szét virágkehellyé, addig itt a triposláb mintegy megszakad s a kettős kehelyből kinövő griffprotome külön tagként, külön talapzaton, a szár elé illesztett reliefdíszként hat.

A nélkül, hogy e tipológiai összeállítással időbeli sorrendet kívánunk volna megállapítani, mégis, különösen az utóbbi három, nyugtalan felépítésű, díszítményekkel erősen tagozott emléket későbbi kor termékeinek kell tartanunk, mint általában az egyszerű szerkezetű triposokat. Természetesen e meggazdagodott formák mellett a régi, alapotívumul szolgáló típusok is továbbélhettek, a szigorú időrend meghatározása a típusok kialakulására és elterjedésére vonatkozólag kellő számú datál-

¹ Hasonló megoldású egy Caudrot-ban előkerült töredékes triposláb, amely párducfejet s fölötte külön talapzaton álló Athena-szobrocskát ábrázol. Reinach, *Rep. de la Statuaire*, II, 288, 3. — *Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers*, IV. Abt. Auktion in München, in der Galerie Helbing, München, 1910. Nr. 656, Taf. 8. — Wuilleumier, i. h. Nr. 11, 140. l. — Az Athena-szobrocska típusára vonatkozólag v. ö. Walters, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum*, London, 1899. Nr. 1049, Pl. XXIX. és Staatl. Museen zu Berlin, *Führer durch das Antiquarium*, I. Bronzen, Berlin-Leipzig, 1924. Nr. X, 10,559, Taf. 77.

² L. pl. 1. Louvre, Herculanumból, Ridder, *Les bronzes antiques de Louvre*, II. Nr. 2576, Pl. 93. — 2. Nápoly, Spinazzola, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, 1928, 263. t. — 3. Pompei-ből, *Notizie dei Scavi*, 1899, 441. l. 4 ab kép. — 4. Berlin, Hildesheimből. Pernice—Winter, *Der Hildesheimer Silberfund*, Taf. XXV.

ható emlék híján nem lehetséges. A mi szempontunkból legfontosabb a sackraui leletből származó bronz quadripos. Grempler a lelet korát a Kr. u. III. század végére, illetve a IV. század elejére tette, megjegyezvén, hogy az ott talált tárgyak nem egykorúak, azonban a quadripost már ő is a legkésőbbiek közé sorolja.¹

A motívumok, amelyeket a művész a tripos díszítésére fölhasznált, közkincsei a görög-római művészetnek. A triton, illetve tengeri kentaur hátán lovagló nereida-csoportnak kerek szobrászatba való átvitele a Kr. e. IV. századba nyúlik vissza.² Ettől az időtől kezdve igen kedvelt motívum, különösen gyakori római szarkofágok reliefszeként,³ míg a toreutika körében, mint kerek szobor, aránylag ritkábban fordul elő. Wuilleumier említi a Castellani-gyűjteményből származó kis bronzot, amely Venus Anadyomene-t ábrázolja triton hátán.⁴ A tígavai bronz triposnak a Kr. u. II. század végére datált koronázó díseit ugyancsak triton és nereida-szoborcsoportjai alkotják⁵ (10. kép), amelyek a nereida feje fölött lebegő fátyol motívumával közel állnak a polgárdi tripos nereida-csoportjaihoz, stílusban azonban lényegesen eltérnek egymástól. Ezekhez sorolható, noha nem kerek szobor, a



10. KÉP. TRITON ÉS NEREIDA. A TIGAVAI BRONZTRIPÓS (ALGER) KORONÁZÓ DÍSE. *Mélanges d'Arch et d'Hist.* 1928. II. tábla, 3 után.

¹ Grempler, i. h. 16. l. — A datálásra vonatkozólag v. ö. még: Willers, *Neue Untersuchungen über die römische Bronzeindustrie*, 1907. Hannover u. Leipzig, 96—7. l.

² Leghíresebb volt Skopas szoborcsoportja, amely Poseidont, Thetist, Achillest, a nereidákat, tritonokat stb. ábrázolta (Baumeister, *Denkmäler*, III. 1672. s. köv. l.) s amelynek hosszú időn keresztül irányító szerepe lehetett a további megoldásokra.

³ Roscher, *Mithologisches Lexikon*, V. Sp. 1193. ff. V. ö. egyéb ábrázolásokra vonatkozólag Roscher, i. m. III. l. Sp. 232. ff. — W. Gang, *Nereiden auf Seetieren*.

⁴ i. h. 103. l. — *Catalogue des Objets d'Art Antiques* . . . dépendant de la succession Alessandro Castellani et dont la vente aura lieu à Rome, 1884. p. 52. Nr. 334. — Csaknem teljesen hasonló csoport: Babelon-Blanchet, *Catalogue des Bronzes Antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1895. p. 112. Nr. 258.

⁵ Wuilleumier, i. h. Pl. II.

Kasselben levő, üregesen öntött, hasonló tárgyú relief,¹ amely eredetileg valamely más, nagyobb tárgy díszítésére szolgálhatott.

A griffprotome, ez a keletről átvett motívum, már az archaikus korban kedvelt motívum Görögországban, ahol e korban leggyakrabban bronz üstök díszítésére használták fel.² Később, mint protome, ritkábban fordul elő, a római művészetben azonban díszítő szerepben, edényeken, bútorokon és egyéb tárgyakon, bronzban és márványban egyaránt, szívesen alkalmazzák.³

Ugyancsak már az archaikus korban megtalálható a delfinen lovagló ifjú motívuma,⁴ amely igen gyakran szerepel tarentumi éremképek hátlapján is.⁵ A hellenisztikus kortól kezdve az ifjú alakját legtöbbször játékos kis gyermek váltja fel. Ilyen alakban szívesen használják fel Venus-szobrok attributumaként,⁶ azonkívül szabad plasztikában önállóan is alkalmazzák.⁷ Kedvelt motívum bronztárgyak díszítésénél, szabadon kidolgozva és reliefben egyaránt.⁸

Megemlíthető végül, hogy a csésze tartására szánt, behajlított emberi ujj alakjában kidolgozott kampó, mely a nereida-csoport talapzatából nyúlik ki, ugyancsak emberi ujj alakjában van kidolgozva egy bronz triposkoronázó díszben, mely csipkézett taréjú griffet ábrázol lábaira csavarodó kígyóval.⁹

¹ M. Bieber, *Die antiken Skulpturen u. Bronzen in Cassel*, Marburg, 1915. Taf. XLVIII, Nr. 293.

² Roscher, *Mithologisches Lexikon*, I. 2. Sp. 1764. II. (Furtwängler) — Ridder, *Catalogue des bronzes trouvées sur l'Acropole d'Athenes*, Nr. 431. skk.

³ Roscher, i. h. I. 2. Sp. 1771. — Példák: 1. Reinach, *Rep. de la Statuaire*, I. 129. Nr. 646, (márvány). — 2. Reinach, i. h. II. 696. Nr. 1 (bronz). — 3. Reinach, i. h. IV. 443. Nr. 5 (bronz). — 4. Reinach, i. h. V. 1, 412. Nr. 1. (bronz). — 5. Budapest, Nemzeti Múzeum. Régiségtári Napló 152/1885, 280. (bronz).

⁴ Ridder, *Catalogue des bronzes antiques sur l'Acropole d'Athenes*, Nr. 255, Fig. 263. — Reinach, i. h. II. 468. Nr. 4.

⁵ S. W. Grose, *Catalogue of the M'clean Collection of greek coins*, Vol. I. Cambridge, 1923, 21—26. tábla.

⁶ L. pl. Reinach. *Rep. de la Statuaire*, I. 325. Nr. 4. — 332. Nr. 5—6. — 333. Nr. 8. — 338. Nr. 3. — 340. Nr. 4. — II. 357. Nr. 9. — 806. Nr. 2.

⁷ Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, I. 54. tábla Nr. 308.

⁸ Spinazzola, i. h. Tav. 291. — Reinach, i. h. II. 469. Nr. 4. — II. 468. Nr. — IV. 288. Nr. 1.

⁹ Reinach *Rép. de la Statuaire*, IV. 443. I. — Collection J. Gréau, *Bronzes Antiques*, Paris, 1885, 20, 75. sz. — J. Sieveking professzor szíves írásbeli közlése és az általa küldött fénykép tanúsága szerint a Reinach id. m. II. 697. I. közölt szárnyas, kígyóval viaskodó bronzgriff (München) szintén tripos koronázó díszét alkotta, amint ezt a talapzatból hátul kinyúló szögletes kampó bizonyítja.

Bonyolult kérdés annak megállapítása, hogy a polgárdi ezüst tripos mely időben és milyen művészi körben keletkezett. Hampel, mint már említettük, a tripos keletkezésének idejét a Kr. u. III. század végén keresi.¹ E megállapításhoz számára a nereidáknak erre az időre valló portrészzerű hajviselete s e csoportoknak a Carapanos ásatásaiból a bythiniai Nicodemiában előkerült ú. n. «Diocletianus kocsijának» többek között tritonokon lovagló nereidákat ábrázoló reliefdíszével való stílusbeli összefüggése adott alapot.²

Az elől elválasztott, hátul a fejtetőre két egymással párhuzamos fonatban felrakott hajviselet éremképek³ és portréfejek⁴ tanúsága szerint a Kr. u. III. század közepén jó divatba. Ebben a korban azonban a haj a homlok felett még le van simítva, a fülek pedig szabadon maradnak, ami lényeges eltérés nereidáink hajviseletétől, még akkor is, ha meggondoljuk, hogy nem portréval, hanem szabad művészi ábrázolással van dolgunk, amelyre nézve a napi divatot nem tarthatjuk egészen irányadónak. Mégis, mivel kétségtelen, hogy a nereidák hajviselete portrészzerű vonásokat mutat, mint hozzá legközelebb állót, Helena-nak, Nagy Constantinus anyjának († 324-ben Kr. u.) hajviseletét jelölhetjük meg. Helena éremképén⁵ ugyanis a haj hullámosabban van elrendezve s a két fület is elborítja, hátul pedig a fonatok egész a fejtetőig vannak fölvezetve. Azonban, ha ez a hajviselet lett is volna irányadó nereidáinknál, pontos időmeghatározást ezúton sem kapunk, mert lényegében ugyanilyen a hajviselete az esquilinusi kincsből előkerült ezüst toilette-szekrényke fedőlapján ábrázolt nőnek,⁶ aki a 383-ban 17 éves korában el-

¹ I. h. 59. skk.

² Hampel «Diocletianus kocsiját» 1878-ban a párizsi Trocaderóban rendezett kiállításon látta, ahol a polgárdi ezüst tripos is ki volt állítva. — V. ö. Staris, *Marbres et bronzes du Musée National d'Athènes*, p. 373. No. 780.

³ L. pl. Tranquillina, III. Gordianus (Kr. u. 238—244) felesége, Bernhart, *Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit*, Taf. 15, 10. — Severina, Aurelianus (Kr. u. 270—275) felesége, Bernhart, i. h. Taf. 18, 8; Stückelberg, *Die Bildnisse der römischen Kaiser*, Taf. 126. — Magnia Urbica († 284. Kr. u.), Carinus felesége, Stückelberg, i. h. Taf. 235. — Galeria Valeria († 315. Kr. u.), II. Maximus felesége, Bernhart, i. h. Taf. 19, 17—18; Stückelberg, i. h. Taf. 146.

⁴ London, Bernoulli, *Römische Ikonographie*, II. Taf. XLIII. ab. — München, Bernoulli, i. m. II. Taf. XLIV. — Kopenhága, Ny Carlsberg Glyptothek, *Billedtavler* Nr. 751., 757., 758. — Kopenhága, Hekler, *Bildniskunst*, Taf. 304.

⁵ Bernoulli, *Römische Ikonographie*, II. Münztafel VIII, 2.

⁶ O. M. Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities of the British Museum*, London, 1901. XIV. tábla. — Röm. Mitteilungen, 45, 1930, 124, 1. kép.

húnyt Proiecta-val, L. Turcius Secundus feleségével azonosítható.¹ Már ez is mutatja, hogy a hátul a fejtetőre felrakott fonatokból álló hajviselet, noha különböző változtatásoknak alávetve, milyen hosszú ideig volt divatban, a mellett, hogy időközönként más, klasszikus ízlésnek megfelelő hajviseletnek is helyet engedett,² illetve több, időszakos változáson ment keresztül.³ Meggazdagodva, a császári ház asszonyainak portréin hatalmas gömbsorokból alkotott diadémmal díszítve megtaláljuk lényegében ugyanezt a hajviseletet az egész Kr. u. V. század folyamán. Éremképek⁴ mellett kerek plasztikában jellemző példája a trieri ezüstmellkép⁵ s a vele közeli rokonságban levő, de kivitelben mögötte meszsze elmaradó, egykor valószínűleg ugyancsak kocsirúd végének díszítésére szolgáló bronzmellkép a Magyar Nemzeti Múzeumban,⁶ amelynek hüvelyét egyébként a polgárdi tripuson látható gyöngysordíszhez hasonló gömbös dísz szegélyezi.

A művészi kör és az időmeghatározás szempontjából jelentős szerepet játszanak a polgárdi tripos tritonjainak és nereidáinak merev tartása, s megnyujtott arányai, a griff és a delfin testének pontozással való beborítása, továbbá a keresztpántok és triposlábak stilizált levéldíszze, amely pontozással kísérve, bevert technikával készült s a szegélyezésre fölhasznált nagyszemű gyöngysordísz.

A tripos karcsú, megnyujtott testű nereidái beállításban, az ülés kissé bizonytalan módjában, arányokban rokonságot mutatnak a Kr. u. IV. századra datált esquilinusi kincsből származó, minőségben sokkal kiválóbb ezüst paterán ábrázolt Venusszal.⁷ Az ugyancsak megnyujtott testű, merev tartású tritonokat Hampel a már említett nicomediai «Dio-cletianus kocsijának» tritonjaival vetette össze, amely kocsin a szegélyező gyöngysordísz is szerepel. A tritonok ezenkívül bizonyos elvitathatatlan

¹ St. Poglayen-Neuwall, Spätantiker Silberfund vom Esquilin, Röm. Mitteilungen 45, 1930, 127. skk.

² L. pl. Fausta, Nagy Constantinus felesége hajviseletét, Bernhart, i. h. Taf. 20, 15. — Stückelberg, i. h. Taf. 157.

³ V. ö. Delbrück, Portraits byzantinischer Kaiserinnen, Röm. Mitt. XXVIII. 1913, 327. skk.

⁴ L. pl. Eudoxia, II. Theodosius felesége († 460. Kr. u.), Bernhart, i. m. Taf. 24, 5. — Aelia Pulcheria, Marcianus felesége († 453. Kr. u.), Bernhart, i. m. Taf. 24, 7. — V. ö. Delbrück, i. h. XVIII. tábla, 9—12.

⁵ Delbrück, i. h. 332. l. 9. kép.

⁶ Arch. Ért. R. F. XIV. 162. l. XXVI. tábla. (Hampel.)

⁷ Gusman, L'art décoratif de Rome, Pl. 26. — Röm. Mitteilungen. 45, 1930, 38. tábla.

rokonságban vannak a concestii ezüst amphora ¹ fogóit alkotó kentaurokkal is.² E rokonság főleg a sugárkoszorú módjára elrendezett fürtös haj kezelésében mutatkozik, hátsónézetben pedig a fejtetőre símuló hajnak bevert vonalakkal való érzetetésében. A hajkezelésnek megfelelőleg egyezik az amphora kentaurjain a sörénynek s a tripos tritonjain az uszonynak a kezelése is. A tripos tritonjainak arca azonban az amphora kentaurjaival szemben nyersebb, szinte barbárabb, s eltér a testfelület kezelése is, mert míg amott a test modellálása sokkal plasztikusabb, addig a triposon a tritonok teste bevert vonalakkal kap erőteljesebb tagolást.

Fontos egyezés a tripos és az amphora között, hogy az állattesteket mindkét emléken bevert pontozással borítják el. E törekvés mellett, hogy a rendelkezésre álló felületet pontozással vagy bevert vonalakkal lehetőleg teljesen kitöltsék, mindkét emléken vannak olyan részek, ahol a pontozással nem felületet borítanak be, hanem egyes díszítő motívumokat, az amphorán a talajból kinövő virágokat, csizma- és páncéldíszeket stb., a triposon pedig a griff taréját kísérő ornamentumokat, fátyolszegélyezést, a nereidák nyakláncát hozzák ki. Közös motívum a gyöngysordísz is, amely az amphora talapzatát, illetve a tripos szárait szegélyezi. Megemlíthető továbbá, hogy az amphorán is szerepelnek tengeri szörnyeken ülő nereidák,³ azonban ezek s a tripos nereida-csoportjai között közelebbi rokonság nem mutatható ki.

A concestii ezüst amphorát ezelőtt általában a Kr. u. IV. századra datálták, újabban Matzulewitsch a Kr. u. IV—V. század fordulójára tette készítésének idejét s a pontusi művészet körébe utalta.⁴ Ugyancsak a pontusi művészet képviselőjének tartotta Franz Drexel,⁵ aki a Corbridge-on-Tyne-i ezüst tányérral (i. h. 1. kép) kapcsolatban tárgyalta, amelyet éppen a finom, bevert pontozás és vonaldísz alkalmazása révén hozott kapcsolatba a concestii ezüst amphorával. Fejtegetései során kimutatja, hogy a római birodalmi művészettel szemben — noha ezt, mint szükségszerű előzményt kell az emlékek keletkezésénél föltételeznünk — milyen erősen élnek a pontusvidéki művészi körben a görög hagyományok, amelyeknek hatása éppen ebben az időben, a Kr. u. IV.

¹ Matzulewitsch, *Byzantinische Antike*, Berlin & Leipzig, 1929. Gruyter, 132. s. köv. lapok, 36—43. tábla, 41—45. kép.

² Matzulewitsch, i. m. 41—42. kép.

³ Matzulewitsch, i. m. 38—40. tábla.

⁴ Matzulewitsch, i. m. 123. l.

⁵ Fr. Drexel, *Über einen spätantiken Silberteller mit mythologischer Darstellung*, *Jahrbuch des Instituts*, 1915, 199. skk.

században kap új erőre. A concestii ezüst amphorával összefüggésben, tehát mint ugyanezen művészi kör megnyilatkozását tárgyalta továbbá a hammersdorfi ezüst tányér töredékét (i. h. 6. kép), amely önálló irányban való továbbfejlődést mutat s amelyhez stílusban és technikai kivitelben legközelebb áll a sackraui leletből származó bronzedény töredékének állatfríz-ábrázolása.¹ Ezek az emlékek azonban nem készültek föltétlenül a Pontus vidékén, csak ennek a művészi körnek a hatását tükröztetik s az útnak, amelyen át e hatás egész Angliáig eljutott, éppen a sackraui edény tartható legfontosabb állomásának.

Nyilvánvaló, hogy itt egy mélyen gyökerező, messze kiható művészi kultúrával állunk szemben. Zahn szembehelyezkedett azzal az állásponttal, hogy a kiindulópontot a Pontus vidékén kell lokalizálni s Gardnerrel egyetértően Ephesosban kereste az ebbe a körbe tartozó emlékek készítési helyét,² Drexel azonban továbbra is főntartotta megállapításait.³ Matzulewitsch ugyancsak a Pontus vidékére helyezi a concestii ezüst amphora készítési helyét s legalább is ennél az emléknél, már a lelőhely révén is, kétségtelennek kell tartanunk a pontusi származást. Legújabban St. Poglayen-Neuwall foglalkozott a kérdéssel az egészében a IV. század végére datált esquilinusi kincssel kapcsolatban, amelynek több darabjában, melyek a jellegzetes pontozási technikával készültek, syriai befolyást vél felismerni, azonban valószínűnek tartja, hogy a lelet legnagyobb része nem keleten, hanem Rómában készült.⁴

A kutatók tehát abban megegyeznek, hogy e bő pontozással és bevert technikával, túlnyomórészt ezüstműből készült későrómai emlékek keleten, vagy legalább is a keleti művészet hatása alatt készültek, esetleg bevándorolt művészekről származnak, a keletkezési hely meghatározásában azonban még erős ingadozás tapasztalható. Ebben a művészi körben kell az eddig tárgyaltak alapján a polgárdi ezüst tripot is elhelyeznünk. Ugyanebbe az irányba vezet az a körülmény is, hogy a kereszt-pántok bevert és pontozással kísért ornamentikája, ha rendszerében nem is, de technikai kivitelében rokon a bizánci művészetet reprezentáló, Kr. u. IV. századra datált, Moesia-ból származó ezüstműalak⁵ emlé-

¹ I. h. 8. kép és Grempler, i. m. IV., 6. tábla.

² R. Zahn, Spätantike Silbergefäße, Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen, Berlin, 38, 1917, 302. skk.

³ Fr. Drexel, Röm. Paraderüstung, Strena Buliciana, 1924. Zagreb, Split, 69. skk.

⁴ Röm. Mitteil. 1930, 131. skk.

⁵ Jelentés a Magyar Nemzeti Múzeum 1908. évi állapotáról, Budapest, 1909. 42. skk., 2—8. kép. — Exposition d'art byzantin 28 mai — 9 juillet 1931 Musée

máinak bevert levéldíszével (11. kép), csak hogy míg az ezüstitálakon a levelek kontúrját végig folyamatos vonal alkotja, addig a triposon a kontúrt a levelek végein pontozás szakítja meg s alkot helyenkint önálló térkitöltő díszeket. Rokonságban van továbbá a keresztpántok ornamentikája az esquilinusi kincs ugyancsak a bizánci művészet körébe utalt ezüstitáljának¹ dekorációjával, amellyel még a széthajló és egymásfölé rendezkedő levelek beosztásában is mutat egyezéseket. Az ornamentális díszítés fontos eleme a triposlábakat, talapatokat, a keresztpántok gyűrűit szegélyező nagyszemű gyöngysordísz is. Ez a motívum ilyen alakban a Kr. u. IV. század utolsó negyedében a legelterjedtebb, amint ezt Zahn kimutatta a berlini Antiquarium néhány későrómai ezüstedényével kapcsolatban, amelyeken ugyancsak szegélyező díszként szerepelnek a félgömbalakú gyöngysorok.²

Az eddigieket összefoglalva, föltehető, hogy a polgárdi ezüst tripos stílussajáságai, technikai kivitele, a nereidák hajviseletéből levonható következtetések alapján a Kr. u. IV. század második felében keletkezett keleti, közelebbről a pontusi művészet hatása alatt. Készítésének közelebbi időpontját

és helyét meghatározni ma még, amikor a vélemények a datálásban és a műhelyek lokalizálásában erősen megoszlanak, bajos meghatározni. Kísérő leletek hiányában arra sem tudunk felelni, hogy mikor, milyen körülmények között került triposunk Pannóniába, azonban a későrómai művészetnek a hazai leletek, sőt a római birodalmi emlékek közt is mindenkor egyik fontos képviselője lesz s további beható vizsgálata közelebb vezethet a vele kapcsolatos problémák tisztázásához.



11. KÉP. EZÜST TÁL EMBLÉMÁJA, RÉSZLET, MOESIA-BÓL.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

des arts décoratifs, Palais du Louvre, 117. l. 342. sz. — A fényképfelvétel nem kielégítő, a levelek nem domborított, hanem bemélyített technikával készültek.

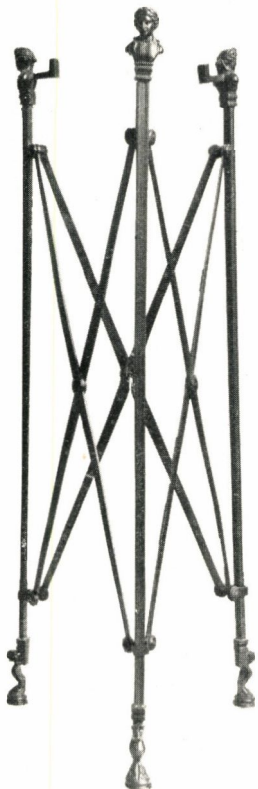
¹ Röm. Mitteil. 1930, 132. l. 2. kép.

² Zahn, i. h. 274. skk. 92—3., 96., 100. kép. — V. ö. továbbá Matzulewitsch, i. m. 88. l. 22. tábla. — Jb. des Instituts, 1915, 204. l. 6. kép.

FÜGGELEK.

KERESZTPÁNTOS BRONZ TRIPOSOK ÉS TRIPOSTÖREDÉKEK
A MAGYAR NEMZETI MÚZEUMBAN.

1. *Keresztpántos bronz tripos.* (12—13. kép.)¹ Lelőhelye Pusztasomodor (Komárom vármegye). Legnagyobb része 1888-ban vétel útján került a Magyar Nemzeti Múzeumba, az ugyancsak Pusztasomodorról származó bronz kocsidíszekkel együtt. A Régiségtári Napló (78/1888.,



9. sz.) adatai szerint a triposlábak közül csak egy őrizte meg töretlenül a külön talapzatra helyezett koronázó mellképet, melynek egyik szemében az ezüstberakás annakidején még látható volt. E láb magassága a mellképpel együtt 87,3 cm. A láb felső részén ferdén kiálló csuklótag egyikében szöggel megerősített, 19,5 cm hosszú keresztpánt-töredék maradt meg. A másik két lábról a mellkép letört. Az egyik mellkép a lelettel egyidejűleg került a Nemzeti Múzeumba, a másik 1889-ben ugyancsak vétel útján szerezte meg. (Régiségtári Napló 90/1889. 13.) Mindkét láb csuklótagjaiban maradtak meg keresztpánt-töredékek, még pedig az egyikben 16,3, ill. 3,8 cm hosszúságúak, a másikban 4,3, ill. 5 cm hosszúak. Ez utóbbi lábon rajta volt a mozgatható gyűrű is a kiálló csuklótagokkal és a hozzátartozó 57,5, ill. 54 cm hosszú keresztpántokkal, melyekhez szög segítségével a megfelelő 25, ill. 40 cm hosszú keresztpántpár-töredék is hozzá volt erősítve. Előkerült ezenkívül néhány kisebb keresztpánt-töredék is. A triposlábak alul le voltak faragva, «oly célból, hogy a talpát képezett,

12. KÉP. BRONZ TRIPOS
PUSZTASOMODORRÓL.
Budapest,
Magyar Nemzeti Múzeum.

¹ Arch. Ért. 1888. 380. l. (Hampel.) — Kalauz a Régiségtárban, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 1912, 160. l. (Hekler.)



13. KÉP. KORONÁZÓ MELLKÉP A PUSZTASOMODORI BRONZ TRIPOSÓRÓL.

Homlok és hátsó nézet. $\frac{1}{1}$

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

ma már hiányzó, valószínűleg figurális szoborműbe beléerősíttessenek.» (Régiségtári Napló 78/1888. sz. 424—5. l.)

A tripóst a töredékes keresztpántok kiegészítésével állították össze s pótolták a hiányzó talpazatokat is. Magassága a talpazattal együtt 96 cm, talpazat nélkül 86 cm, a lábak szélessége 1'4 cm, vastagsága 1 cm. A koronázó mellkép magassága a hozzátartozó talpazattal együtt 8'5 cm, legnagyobb szélessége 4'7 cm. A keresztpántok hossza kiegészítve 70 cm, szélessége 1'6 cm.

A tömören öntött, négyszögletes, homlokoldalukon keskeny szalagdísszel szegélyezett triposlábakat hullámvonalas kontúrú talpazatra helyezett, egymás között teljesen megegyező, kissé oldalt, lefelé tekintő bacchikus női mellképek koronázzák. Fejükön a középén választott, hullámosan fésült, a nyakon kontybarakott hajba borostyánkoszorú van illesztve, melynek szalagja két oldalt a vállra hull alá. A két kartövet is magában foglaló mellkép szögletesen törő vonalakkal lezárva erősen tektonikus jellegű. Hátából nyúlik ki a csésze tartására szánt, négyszögletes kampó. A triposlábak hátsó oldalán, a keresztpántok megerősítésére szánt csuklótagok fölött van mindhárom lábon beverve a gyári bélyeg: OCTAVIUSF.¹ A síma keresztpántok felül a triposlábból ferdén kiálló csuklótaghoz, alul a lábon mozgatható, négyszögletes gyűrűhöz vannak gömbölyűfejú szög segélyével hozzáerősítve, s hasonló szöggel összetartva a találkozási pontokon.

A tripós felépítésében, minden fölösleges dísz kerülő, egyszerű szerkezetében legközelebb áll a Lyaud melletti Thononban előkerült bronz tripóshoz.² Mindkettő a Schwendemannál tárgyalt keresztpántos tripósok első főcsoportjába tartozik.³ A datálásra vonatkozólag a mellképek alakja ad irányítást. A portrészobrászat körében ugyanis Traianus korában szokásos az a mellképforma, amely a két kartövet ugyan már magában foglalja, de a kivágott mellrészt még teljesen dekoratív vonalakkal zárja le.⁴ Azt a föltevést, hogy a pusztasomodori bronz tripós a Kr. u. II. században keletkezett, a finom, gondos kivitel mellett alátámasztja az is, hogy a Traianus-éremmel együtt talált, Boit-et-Borsuból származó

¹ Ez a bélyeg R. Zahn professzor úr szíves írásbeli közlése szerint — melyért e helyen is hálás köszönetet mondok — valószínűen emlékünknön fordul elő először.

² Ridder, Les bronzes antiques du Louvre, II. Nr. 2577. 93. tábla.

³ Schwendemann, i. h. 107. skk.

⁴ Hekler, Studien zur römischen Porträtkunst, Öst. Jhefte, XXI—XXII, 1924, 188. l. — L. pl. Hekler, Bildniskunst, Taf. 231—233.

bronz tripos¹ lábainak szalagszegélyes díszítése, sőt a keresztpántokat megerősítő szögek kivitele is pontosan megegyezik triposunkéval.

2. *Keresztpántos bronz tripos.* (14. kép.)² Lelőhelye Magyarigen (Alsófehér vármegye). 1895-ben vétel útján került a Magyar Nemzeti Múzeumba (Régiségtári Napló 55/1895. sz.). A Nemzeti Múzeum birtokában levő régi fénykép szerint a kerek, profilált talapzatok közül csak egy eredeti, a másik kettő későbbi kiegészítés, úgyszintén az egyik triposlábát összefogó gyűrű is. Az alsó láb magassága 65·5 cm, a felső láb magassága 45 cm, a láb szélessége 1·5 cm, vastagsága 0·7 cm, a keresztpántok hossza 51 cm. A tömören öntött, négyszögletes triposlábakhoz kívül egy másik, felül emberi ujjban végződő tologatható szár van négyszögletes gyűrűkkel hozzáerősítve a magassági méretek szabályozására.³ Maguk a keresztpántok a belső láb csuklóíhoz, illetve a lábakra illesztett gyűrűkhöz vannak kerekfejű szögekkel hozzáerősítve. A triposlábak hátából a csésze tartására szánt négyszögletes kampók nyúlnak ki. A tripos legközelebbi analógiájaként egy a Lyaud melletti Thononban előkerült bronz tripos⁴ (Paris, Louvre) említhető, amely a keresztpántok szerkezetében ugyan eltér tőle, de megegyezik a triposlábak megkettőzésében s abban, hogy felül mindkettő emberi ujjban végződik.

3. *Triposláb koronázására szolgáló bacchikus női bronzmellkép.* (15. kép.)⁵ Lelőhelye Pápa (Veszprém vármegye). 1893-ban vétel útján került a Magyar Nemzeti Múzeumba. (Régiségtári Napló 97/1893. sz.) Magassága a talapzattal

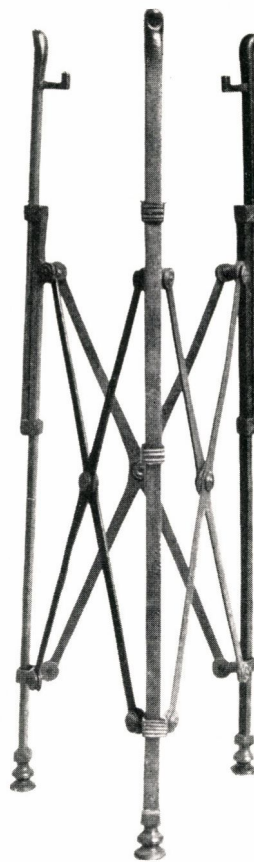
¹ Bulletin de l'Institut Arch. Liégeois, XXXII, 1902. Pl. A. Fig. 5, 336. skk.

² Arch. Ért. 1895, 437.

³ V. ö. Schwendemann, i. h. 107. skk.

⁴ Ridder, Les bronzes antiques du Louvre, II. Nr. 2578, Pl. 93. — Wüilleumier, i. h. 140, 14. sz. — További analógia: 1. Houben—Fiedler, Denkmäler von Castra Vetera, XII. tábla. — 2. Sacken—Kenner id. m. Antike Bronzen. No. 272.

⁵ Arch. Ért. 1898, 86 (képpel).



14. KÉP. BRONZ TRIPOS
MAGYARIGENRŐL.

Budapest,
Magyar Nemzeti Múzeum.

együtt 10,5 cm, legnagyobb szélessége 5,7 cm. A 3 cm magas profilált talapzatra helyezett, tömören öntött mellkép elől nagy, tagolatlan levelekből álló virágkehelyből nő ki, a vállán visszahajtott szélű, néhány bevágással tagolt nebrist hord. Kissé jobbra forduló fején, a közepén választott, elől hullámosan fésült, hátul kontyba szedett hajra szőlőlevelekből és szőlőfürtökből font, elől rozettaszerű diadémmal összefo-



15. KÉP. MENÁD BRONZMELLKÉPE PÁPÁRÓL. TRIPOS KORONÁZÓ DÍSZE.

Homlok és hátsó nézet. ^{1/1}

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

gott koszorú van illesztve, amely a fülek mögött kiálló két szőlőfürttel dekoratív keretet ad az arcnak. A talapzatból hátul a csésze tartására szánt kampó áll ki. Alul a talapzatban négyszögletes nyílás van a triposláb megerősítésére.

4. Triposláb koronázására szolgáló bacchikus női bronzmellkép. (16. kép.) Magyar Nemzeti Múzeum. Magassága a talapzattal együtt :

11,2 cm, legnagyobb szél. 5,2 cm. A 3 cm magas, hullámos kontúrú, profilált talapzatra helyezett, tömören öntött mellkép virágkehelyből emelkedik ki, vállán nebris van; teljesen egyenesen tekint maga elé, hullámos, közepén választott hajára elől rozettaszerű diadémmal össze-



16. KÉP. MENÁD BRONZMELLKÉPE. TRIPOS KORONÁZÓ DÍSZE.

Homlok és hátsó nézet. $\frac{1}{1}$

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

fogott szőlőkoszorú van illesztve. Zöldes patinájú felülete erősen rongált, pedig, hogy eredetileg a finomabb kivitelű ilyfajta emlékek közé tartozhatott, mutatja az is, hogy a szemet vékony ezüstlemez borítja (a jobb szemén csak kis töredéke van meg). A mellkép hátán, közvetlenül a talapzat fölött a négyszögletes, letört kampó nyomai láthatók. A talapzatban alul négyszögletes nyílás van a triposláb beillesztésére. Valószí-

núleg újabb sérülés nyomai a mellen és háton látható bevágások. Mindkét mellkép a bacchikus körből vett menádot ábrázol. A típus igen elterjedt,¹ különösen mint triposlábak befejező díse, azonban a pusztasomodori bronz tripost koronázó menádmellképek gondos, finom, szinte még klasszikus ízlést mutató stílusával szemben kivitelük nyersebb, elnagyoltabb, provinciálisabb.

5. *Triposláb koronázására szolgáló szakállas férfi bronzmellképe.* (17. kép.) Állítólagos lelőhelye Győr megye. 1928-ban régiségkereske-



17. KÉP. HERCULES BRONZMELLKÉPE.

Homlok és hátsó nézet. ¹/₁

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

désből vétel útján került a Magyar Nemzeti Múzeumba. (Régiségtári Napló, Antik Gyűjt. 1/1928. sz.) Magassága a talapzattal együtt : 7·3 cm, legnagyobb szél. : 4·5 cm. Az 1·5 cm magas, profilált talapzatra helye-

¹ M. Bieber, Die antiken Skulpturen und Bronzen in Cassel, 297. sz. XLVIII. tábla. — Bulletin de la Soc. Arch. Bulgare, IV, 1914, 290, 275. kép. — Grempler, i. m. III. tábla, 6, 10. — Schumacher, Antike Bronzen, Karlsruhe, 1890. VII. 8. tábla, 417. sz. — Lindenschmidt, Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit, IV. 64. tábla, 3—5. sz. — Hübner, Bildnis einer Römerin, 33. Programm zum Winckelmannfest, Berlin 1873. III. 8. tábla. — Babelon-Blanchet, i. m. No. 486—488. — Arch. Ért. 1898, 85. — Sacken—Kenner id. m. Antike Bronzen No. 1110 és 149. — Wien, Kunsthist. Museum Inv. No. VI, 2456.



18. KÉP. SARUJÁT KÖTŐ VENUS.

Tripolis talapzata.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.
(Arch. Ért. 1913, 218. l. 6 ábra után.)

zett tömören öntött mellkép köröskörül kidolgozott, az erezetet bevágással jelző virágkehelyből nő ki. Az orr megcsonkult. A szakáll és a homlok fölött a haj stilizált, kétsoros apró fürtökbe van rendezve. A fejen tölgyfakoszorú, melynek szalagja a két vállra hull le. A mellkép hátából, közvetlenül a nyak alatt nyúlik ki a csésze tartására szánt négyszögletes kampó. A talapzat alján kerek lyuk van a triposláb megerősítésére. Gondos, jó kivitelű munka. Herculest ábrázolja, típusban legközelebb áll a farnesei Herakles-fejekhez.¹

6. *Triposláb talapzatául szolgáló Venus bronzszobrocskája.* (18. kép.) Lelőhelye ismeretlen. 1912-ben Horváth Antal gyűjteményével vétel útján került a Magyar Nemzeti Múzeumba. (Régiségtári Napló, 108/1912, 65. sz.). Magassága a pillérrel együtt 23,4 cm. Részletes, minden szempontra kiterjedő publikációja 1913-ban jelent meg.² Kiegészítésül hozzáfűzhetjük, hogy triposláb talapzatának díszítésére többször használnak fel emberi alakot. Ilyen a Neuville-en-Sullias-ból származó gyermek Hercules bronzszobrocskája (Orléans),³ amely ugyancsak négyszögletes talapzaton áll s a triposláb megerősítésére szolgáló pillérhez támaszkodik. Az Aphrodite-szobrocska feje fölött ívelődő köpenynek megfelelően, a dekoratív hatás fokozására, az alak térbeli kiszélesítésére szolgál a körülötte kígyózó vonalban vezetett szőlőtő. Ugyanennek a típusnak egy másik képviselője van Rómában.⁴ A dekoratív szempont kevésbé érvényesül, de a tartás motívuma jól kifejezésre jut egy Bulgáriában előkerült bronz triposon, amelyen a triposlábat térdelő helyzetben ábrázolt barbár tartja.⁵

Erdélyi Gizella dr.

¹ V. ö. Roma, Villa Albani, Br.-Br. 554. — Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum. Arch. Ért. 1913, 463—64; Arch. Ért. 1914, 446. — Egy ugyancsak virágkehelyből kinövő, a farnesei Herakles típusához közelálló Hercules felsőtest (Bissing-gyűjtemény) valószínűleg szintén tripas vagy lámpa díszítésére szolgált. Öst. Hefte XV, 1912, 76—77.

² Hekler, Római bronzemlékek a Nemzeti Múzeumban, Arch. Ért. 1913, 217—220, 6—7. kép.

³ P. Mantellier, Mémoire sur les bronzes antiques de Neuville-en-Sullias, Orléans, 1865. 16. skk. VI. tábla.

⁴ Reinach, Rép. de la Statuaire, IV, 70, 3.

⁵ Bulletin de la Société Arch. Bulgare, IV, 1914, 289—90, 273—4. kép.

KERESZTÉNY-RÓMAI EMLÉKEK MAGYARORSZÁG TERÜLETÉRŐL.

A Kisdíós-pusztai temetőképze.

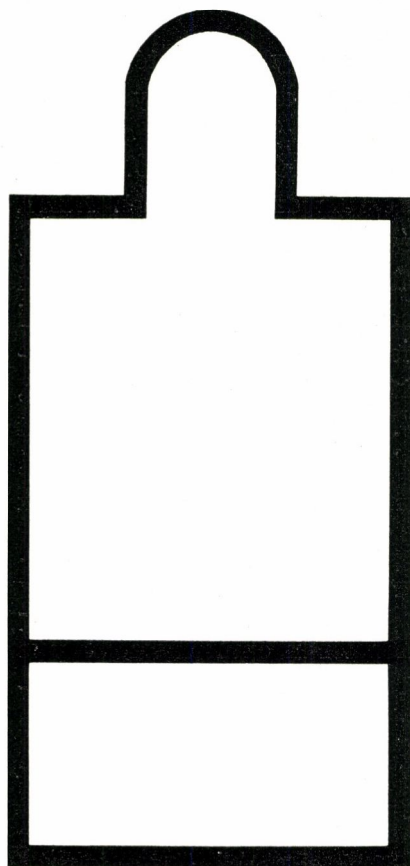
Kisdíós-pusztán (Veszprém m.) 1868-ban egy római, téglából és terméskőből összerakott sírt találtak, melynek fedőlapját egy feliratos sírkő képezte. Rómer másodkézből közli a sírkő feliratát az Arch. Közl. VII. (1868) 185. oldalán, s a CIL III. kötetében a 6480. sz. alatt találjuk meg. Legutóbb Jankó László írt róla az Arch. Ért. XLII. (1928) 207—210. oldalain. A sírkő az I. és II. század fordulójáról való, s itt másodlagos felhasználásban szerepelt. Az a szokás, hogy korábbi századok sírköveiből építsenek földbe ásott koporsókat, a késő-római kor jellemző vonása. A IV. századból ismerünk ilyen sírokat nagyszámban végig a pannoniai Duna mentén.¹ Kérdéses azonban még, hogy ez a szokás mennyire megy át az V. századba. Akik ilyen sírokat készítettek, elsősorban még rómaiak lehetnek, de a további kutatás feladata lesz, hogy megállapítsa, milyen mértékben szerepelnek soraik közt a birodalom kebelébe befogadott germánok is.

Ezen sír közelében, mint Rómer írja, minduntalan találunk római sírokat az árkok alkalmával, de ezek mind szétromboltak. Fontos azonban az a közlése, hogy a sírok közelében épületmaradvány is előkerült. Ide iktatjuk a leírását. «A leírt sírtól mintegy 200—300 ölnyire észak felé találtak egy épületalapot, melynek két részletéből a nagyobbik 44' hosszú és 38' széles, közepén 12'-nyi szélességben 16'-nyira ugrik ki egy félkör, s ettől északra egy másik osztály van 19½'-nyi hosszúsággal. A falak 2' vastag terméskőből valók. Körülötte sok párkányos téglák találhatók.»

¹ Bő példákat hozok fel «Ulcisia Castra-Forschungen in Szentendre» c. dolgozatomban, mely most van nyomtatás alatt a röm.-germ. Kommission frankfurti kiadásában.

Gerecze a «Magyarország Műemlékei» II. kötetének 1005. oldalán említést tesz a diósi maradványokról, s Rómer jegyzőkönyveit idézi (XXXVI. csomag). Ezek után feltehetjük, hogy Rómer valami alaprajzot is kapott erről az épületmaradványról. A Műemlékek Országos Bizottságának irattárában dr. Szőnyi Ottó főtisztelendő úr segítségével utána is néztünk a Gerecze által megadott jegyzőkönyvnek, de abban semmi nyomát sem találtuk a diósi maradványoknak. Gerecze tehát rosszul adta meg a jegyzőkönyv számát.

Igy nem maradt más hátra, mint az, hogy Rómer leírása nyomán rajzoljuk le az épületmaradványt (19. kép).



Az épület alaprajza egy templomnak felel meg. A cella hosszúsága 13'90 m, szélessége 12 m, közepén apsis-szerű kiugrása van, melynek hossza 5'06 m. A cellához északi oldalról egy 6'16 m hosszúságú előcsarnok (narthex) csatlakozik. Ajtóbejáratok helyeiről nem történik említés. Egy késő-római temető területén ilyen építmény nem lehet más, mint egy temetői kápolna, s ez pedig keresztény szokásra vall. Temetői kápolnák ismereteseek voltak már eddig is hazánk területén. Pécsről (Sopianae)¹ és Óbudáról² cella trichorák, Dunapenteléről (Intercisa) egy apsis-sal ellátott kápolna,³ Szentendréről

¹ Szőnyi, Ásatások a pécsi székesegyház környékén 1922-ben. Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve II. (1923—26), 172. köv. old.

² Nagy Lajos, Az óbudai ókeresztény cella trichora a Raktár-utcában. Az Aquincumi Múzeum kiadványa. Budapest, 1931.

³ Oroszlán, Archæologiai Értesítő XXXIX. (1920—1922), 95. oldal; Paulovics, A dunapentelei római telep (Intercisa) (Archæologia Hungarica II), 20. oldal.

19. KÉP. A KIS-DIÓS-PUSZTAI
TEMETŐKÁPOLNA.

(Ulcisia castra) egy négyszögű cella¹ bizonyítja a kereszténység jelenlétét.

A diósi temető kápolnával azonos alakú keresztény templom került elő Sárísápon (Esztergom-m.), mely kelet-nyugati keletelésű, 11·25 m hosszú és 5·14 m széles volt. Az apsisában egy sírláda került elő.² Ez a forma különben az ókeresztény templomok egyik leggyakoribb korai típusai közé tartozik. Pannoniához közel azt a vidéket, honnan ez a forma ide is átszármazhatott, legelőször az aquileiai metropolis területén kell keresnünk. A Val di Sudiga-ból ismeretes templomnál³ az oltár helye az apsisban van, mely a cellától korláttal volt elválasztva. A hemmabergi egyházi épületek közül a konsignatorium mutat apsisos lezárást, de ez csonkán maradt meg, s így a narthex jelenléte nem mutatható ki.⁴ Ennél az apsist díszes mozaik borítja, s magában a cellában van beépítve egy félköralakú emelvény, mint a klérus számára szolgáló ülőhely, s ez előtt állott az oltár s a korlát.

A diósi kápolnánál az oltár elhelyezésére nézve a fentebbi két példa között lehet választanunk. Ha a pannoniai korai keresztény építményekre gondolunk, s azoknak aquileiai stb. előképeire, akkor a hemmabergi konsignatorium beosztása az, mely nagyobb valószínűséggel szerepelhetett itt is. Ez a forma elterjedt volt más környéken is. Itt még csak egypár balkánvidéki példát említünk, melyek részben már korban fiatalabbak a pannoniai emlékeknél. Axiopolisban a sírkápolna előcsarnok nélküli, s melléje egy kisebb apsisos fulke járul.⁵ Istrosból egy apsisos bazilika ismeretes, melynek hasonlóképp hiányzik a narthex;⁶ éppúgy a tropaeumi temetői templomnak is.⁷ Különbözőben ez az egyszerű forma megnagyobbodásában a közép apsisos háromhajós és narthexes bazilikák előfutárja, s egyik legszebb példája a tropaeumi basilica forensis.⁸

¹ Az 1928. évi ásatásaim alkalmával került elő, az Ulcisia castra-ról szóló monographiámban publikálom.

² Balog Albin publikálja legközelebb. Említi «A római Pannonia kereszténységéről» c. dolgozatában. Katholikus Szemle 44. (1927) 201. old.

³ Kunsth. Jahrbuch der Z. K. V. (1911) Beibl., Fig. 13; Egger, Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Norikum, S. 113 f., Abb. 103.

⁴ Egger id. m., S. 76 ff., Abb. 77 és 82.

⁵ R. Netzhammer, Die christlichen Altertümer der Dobrudscha. Bukarest, 1918, S. 120, Abb. 38.

⁶ U. ott S. 160, Abb. 59.

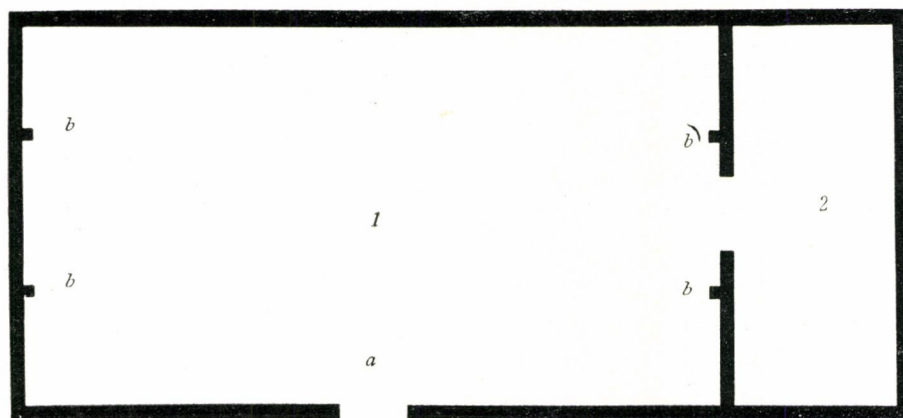
⁷ U. ott S. 183, Abb. 69.

⁸ U. ott S. 191, Abb. 72, S. 199, Abb. 75.

A diósdí temetői templom korára nézve közelebbi adatok nem állnak rendelkezésünkre, nem ismerünk onnan kikerült leleteket, — s így azt sem tudjuk, hogy voltak e benne sírok. Maga az épület sem szakavatott ásatás eredményeképpen került elő, s beosztását is homály fedi. Kora mindenesetre a IV. század II. felére vagy az V. elejére teendő.

Kékkúti bazilikák.

I. *Apsisnélküli teremtemplom.* Kékkút község (Zala m.) keleti végén fekvő *makányi dűlő*ben 1902-ben Sági János két nagyobb épületet ástott fel, melyeket később Kuzsinszky Bálint publikált.¹



20. KÉP. A KISEBBIK RÓMAI ÉPÜLET ALAPRAJZA (1 : 300).
(Kuzsinszky után.)

A kisebbik épületnek alaprajzát Kuzsinszky művéből vettük át (20. kép). Az épület keletelése nem sokban tér el a kelet-nyugati iránytól. Hossza 37'5, szélessége 16'5 m volt. Az épület két részből állott, a nagy terem az épületnek több mint $\frac{3}{4}$ részét foglalja el, s ebből ajtónyílás vezet a kis előcsarnokba. Hasonlóképp ajtónyílás volt a nagy terem déli falának közepén is. A nagy teremben a bejárat két oldalán egy-egy falazott talapzat állott ki, s ilyenek maradtak meg a szembenlevő oldalon is. Itt apró, kizárólag díszítésre szolgáló kis oszlopok állottak, melyek részei elő is kerültek (Kuzsinszky id. m. 173. kép).

¹ Kuzsinszky Bálint, A Balaton környékének archaeológiája. 1920. 131—136. old. Helyzetrajz 171. ábrán, a bazilika alaprajza a 172. ábrán.

Kuzsinszky az épület rendeltetéséről a következőket írja. «Az épület alaprajza mindenesetre megfelel egy görög-római templomnak. Hogy lakóház nem volt, azt úgyszólván kizárják a nagy méretek... De gazdasági épület sem lehetett, mert a nagy terem oszlopokkal volt



21. KÉP. KRISZTUS-MONOGRAMMOS TÉGLA KÉKKÚTRÓL.

Keszthely, Balaton Múzeum.

díszítve... Ezek az oszlopállások jelezhetik azoknak az oszlop- vagy pillérsoroknak a kiinduló pontjait, melyek a nagy terem hosszában három hajóra osztották és már a mennyezet megtámasztása miatt is szükségesek voltak. Így persze még leginkább bazilikáról lehetne szó.»

Ennek az épületnek rendeltetését elárulja a közelében előkerült nagyobb épület, mely ezzel közel egykorú, s ennek a középső nagy termében hasonló oszloptalapzatok állottak ki (alaprajza Kuzsinszky id. m. 174. kép), s a bejáratánál két nagy áttört díszű, Krisztus-mo-

nogrammos téгла került elő (21. kép). Ez az utóbbi épület kétséget kizáróan egy keresztény egyházi rendeltetésű épület volt.

A kisebbik épületben ezek után egy nagyobb keresztény-római bazilikát kell látnunk. Az alaprajz a régi felvétel nyomán hiányosnak tűnik fel. Feltehetjük, — valószínűleg joggal is — hogy a belső részek kiásásánál felületesen jártak el, s minden nyom, mely nem szilárd építésre vallott, figyelmen kívül maradt. Alföldi már utalt arra,¹ hogy ez az épület a noricum-i «apsidenlose Saalbau» típussal lehet kapcsolatban.

A korhatározás szempontjából tekintetbe jövő kisebb leletek nem kerültek elő. Az oszlopok azonban így is, még a késő-római korra elég jól datálják a bazilikát, a Kr. u. IV. század második felére, vagy az V. elejére.

Az az ókeresztény templomforma, melyhez a kékkúti bazilika is tartozik, csak a legutolsó évtizedek kutatásainál vált elsősorban ismeretessé. R. Egger *apsidenlose Saalkirchen*-nek nevezte el, apsisnélküli terem-templomnak.² Ebbe a típusba tartozó korai templomok legfontosabbjai Salona-, Parenzo- és Aquileiában maradtak reánk. Salonában az északi közfürdőbe volt beépítve egy oratórium,³ mely mutatja, hogy ezen kezdetleges templomforma beilleszkeszthetett már meglevő épületekbe, melyeket keresztény istentiszteleti célokra adoptáltak. Ha a nagyság nem kívánta meg, akkor nem osztották fel két sor oszloppal háromhajóssá.

A kékkúti bazilikánk eredeti alakjában a parenzói dómhoz hasonlított leginkább. Ennek a méretei (h. 35'40, sz. 19 m) körülbelül fedik a kékkútiét is,⁴ s belső berendezésük is egyező volt. A kékkúti bazilika helyreállított alaprajzát a 22. képünk mutatja be. A narthexből a nagy terembe vezető ajtó két oldalán lévő talapzatok jelzik az oszlopsorok helyét, melyek a termet három hajóra osztották. A középső hajó nyugati részébe volt szabadon beépítve a presbytérium, mely az oltárból s a mögötte elterülő félkör alakú építményből állott, melyen a püspök és klérus székei foglaltak helyet (subsellium), s az

¹ Arch. Ért. XXXIX. (1920—1922) 128. old.

² Rudolf Egger, Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Noricum. (Sonder-schriften des österreichischen archäologischen Institutes in Wien. Band IX.) S. 110 ff.

³ Képét l. Egger id. m., S. 111, Abb. 100.

⁴ V. ö. Egger id. m., S. 112 f., Abb. 104. — Gnirs, Zur Frage der christlichen Kultanlagen aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts im österreichischen Küstenlande. Öst. Jahreshefte XIX—XX. (1919) Beibl. 165 ff.

egészet elöl egy korlátnak kellett elválasztani a hívók helyeitől. Ezek a berendezések rendszeresen szilárd építmények, különösen a belső apsis, a korlát pedig díszesen faragott kőanyagból készült. Ezek a szabadon beépített részek az ilyen apsis nélküli csarnoktemplomok sohasem hiányozható alkatrészei. Nálunk ezek a részek készülhettek fából is (korlát, félkörű emelvény stb.), mint ahogy erre példákat is lehet idézni, pl. az aquileiai északi kultuszteremből, hol a korlát mindenestre fából készült, s ehhez Egger jó analógiául hozza fel a tyrusi bazilikát, melyről Eusebius emlékezik meg (Hist. eccl. XC, 4).¹

Ennek a típusnak a főforrása Aquileia, hol már Theodorus püspök idejében a milanói edictum után rövidesen így épül fel az első kettős templom, s rövidesen utána, még a 381-i aquileiai zsinat előtt kész a megnagyobbított, hasonló alaprajzú második építmény is.²

Aquileia adhatta a típust az Adriai-tenger környéki hasonló korú vagy legalább is még az V. századi korai templomépítkezésekhez. A fontos központok közül így már említettük Salont, Parenzót, felleljük tovább Nesactiumban,³ Triestben,⁴ Polában,⁵ Julium Carnicumban,⁶ Brioni-szigeten a Mária-ba-

¹ Egger id. m. 120.

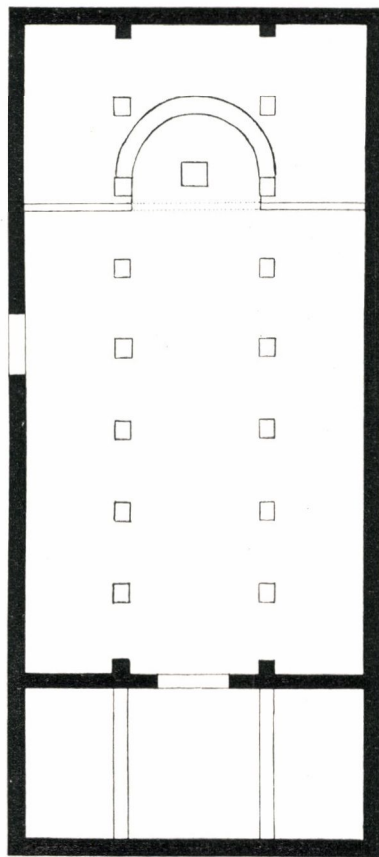
² Gnirs, Die christliche Kultanlage aus konstantinischer Zeit am Platze des Domes in Aquileia. Jahrbuch des kunsthistorischen Inst. der k. k. Zentralkommission IX. (1915) S. 140 ff. — Rövid, jó összefoglalást kapunk Brusin, Aquileia 1929 c. vezetőjében 261. köv. old.

³ Egger, id. m., S. 115, Abb. 105. Gnirs, Öst. Jh. XIX–XX. (1919) Beibl. 182, Abb. 182.

⁴ Gnirs id. m., Beibl. 184, Abb. 83.

⁵ Gnirs id. m., Beibl. 186, Abb. 85.

⁶ Egger, Öst. Jahreshefte XXI–XXII. (1922) Beibl. 324, Abb. 150.



0 5 10 15 20 m.

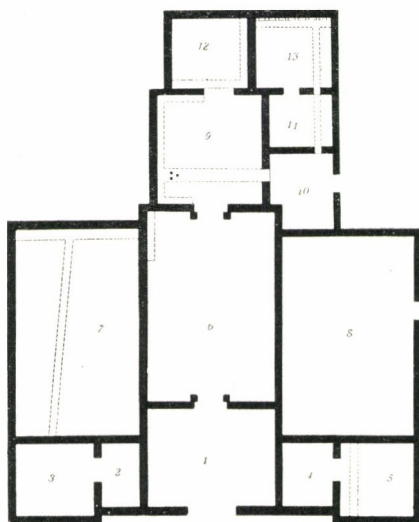
22. KÉP.

A KÉKKUTI APSISNÉLKÜLI TEREM-
TEMPLOM KIEGÉSZÍTETT ALAPRAJZA.

zilikában,¹ mely utóbbi e típus legfejlettebb példája. Hasonló templomok másutt is előkerültek, de ránk nézve nagyon fontos, hogy belső Noricumban ennek a típusnak a továbbélését mutatta ki Egger a teurniai, aguntumi, juennai és a gratzelkogeli déli templomokban.² Ezekre nézve a mintaképeket Egger Aquileia metropolis emlékeiben jelöli ki.

*

II. Zárt helyiségcsoport, mint kettős templom. Az előbb tárgyalt teremtemplomtól 85 m távolságra egy nagykiterjedésű épületcsoportot is felástak. Alaprajzát és ismertetését Kuzsinszky Bálintnak köszönjük.³ (23. kép.) Az ásatás ennél is ugyanazon hibákat mutatja, mint az előbbinél, s ezt már Kuzsinszky is megjegyezte, akinek feltűnt az épület egységes alaprajza, mely eltér az ismert pannoniai római épületekétől.



23. KÉP. A NAGYOBB RÓMAI ÉPÜLET
ALAPRAJZA (1 : 600).
(Kuzsinszky után.)

Az 1. számú terem bejáratánál került elő az a két áttört díszű, Krisztus-monogrammal díszített téglá (21. kép), melyről már megemlékeztünk.

Miután a legújabb kutatások alapján ismerjük a korai, IV. és V. századi ókeresztény templomtípusokat, nem nehéz megtalálni épüle-

tünk analógiáit s ezek alapján épületünk egyes részeinek rendeltetését megállapítani. Itt egy kettős templomról van szó (7, 8), melyek között egy nagy terem (6) foglal helyet. Ennek az utóbbinak egy nagyobb előcsarnoka volt (atrium) (1), s ettől kétoldalt (3, 2 ; 4, 5) a templomhelyiségek (7, 8) előcsarnokait (narthex) jelöljük fel. Az épület maga nem sík területen épült fel, hanem egy lejtős talajon, ezért a 9., 10., 11. számú helyiségek magasabban fekszenek, s a következő kettő (12,

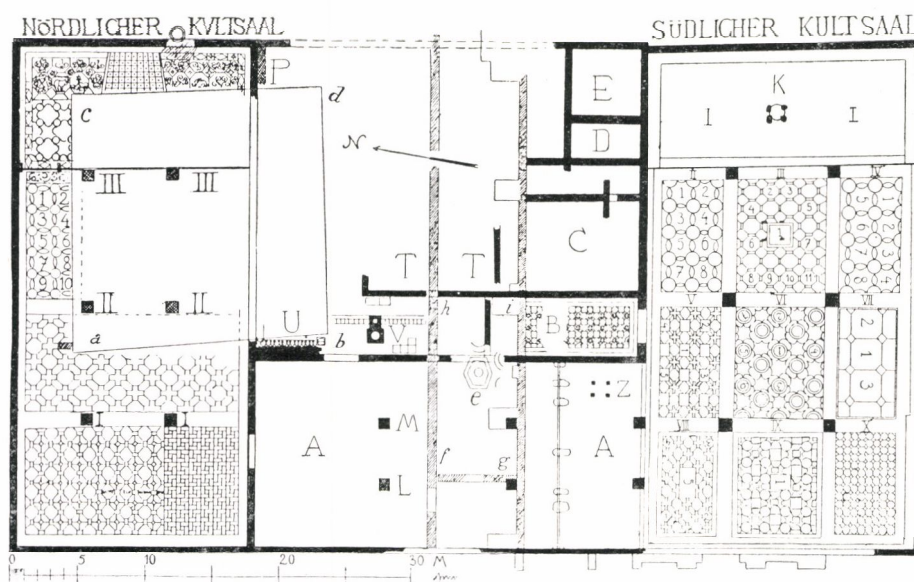
¹ Gnirs, Jahrb. f. Altertumskunde V. (1911) S. 75 ff., Fig. 2 ; Egger, Frühchristl. Kultbauten, S. 118 f., Abb. 106.

² Egger, Frühchristl. Kultbauten, S. 1 ff.

³ Kuzsinszky id. m. 133—135. old. az alaprajz a 174. ábrán. Ezt ismétljük mi is.

13) még magasabb volt. Ezek az utóbbiak részben fűtőberendezéssel voltak ellátva, s formájuk sem árul el különösebbet, s bennük a templommal összeköttetésben álló (a 6. termen át) mellékhelyiségeket, esetleg a klérus lakásait láthatjuk.

A 6. számú középterem bejáratának két oldalán apró talapzatok ugranak ki, akárcsak az apsisnélküli teremtemplomnál, s ezek itt is a termet három hajóra osztó oszlopsorok kiinduló pontjait jelzik. A 7., 8. számú helyiségek szélessége kb. 10 m, s így ezeknél is szerepelhetnek hasonló oszlopok.



24. KÉP. AZ AQUILEIAI THEODORUS KORABELI KETTŐS BAZILIKA.
(Gnirs után.)

A 7. és 8. helyiség közül az egyik az imaház, a másik a katakumeneum volt. Eldönteni csak a berendezés után lehetne, melyről feltehetjük, hogy itt is, mint a másikonál, részben fából volt. Az istentisztelet céljaira szolgáló helyiségben a presbyterium csak olyan lehetett, mint a másik kékkúti bazilikánál. A helyiségek küszöbkövei már hiányoztak, s csak ott, ahol azoknak még valami nyomuk maradt, van jelezve az ajtónyílás a térképen. A keresztlő medence helyisége (baptisterium) nem ismeretes, de ezt leginkább a 6. helyiségben kereshetjük.

Ilyen ókeresztény templomkomplekre a legkorábbi példát Pan-

nonia számára Aquileia szolgáltatta¹ (24. kép), s az első bazilikája nem más, mint egy zárt helyiségcsoport, mely gazdag és változatos térbeosztásával a gyülekezet sokféle liturgikus szükségleteit igyekezett kielégíteni. Megtaláljuk az északi és déli istentisztelethelyiségeket három hajóra osztva 3–3 oszloppárral, köztük az AA helyiség egy háromhajós előcsarnok (atrium), s a mögötte levő helyiségben volt a baptisterium. Így ez a mi kékkúti templomunknál a 6. számúnak felel meg. Az egyes helyiségek elnevezései itt, mivel püspöki székhelyről van szó, s jó alaprajz is áll rendelkezésünkre, könnyebb. A déli volt a consignatorium, esetleg salutatorium, — Egger katechumeneumnak veszi,² — míg az északi az imaház (basilica). Ez a Theodorus-féle bazilika, melynek építése még a püspök életében († 319) történt.

Aquileiától befolyásolva épült a parenzói kettős templom is a mellékhelyiségeivel.³ A Gnirs által közölt alaprajzon C a déli templom (ecclesia primitiva), DD az összekötő terem előcsarnokkal (atrium), E az északi templom (basilica), s B az előbbi mellékhelyisége, amely baptisteriumul szolgált. Ugyanilyen elrendezésű a nesactiumi⁴ kettős templom is. Gnirs a triesti és polai teremtemplomoknál is ilyen épületkomplexet tételez fel, melyeket eddig teljesen feltárni nem sikerült. Az aquileiai, parenzói és nesactiumi bemutatott alaprajzok az átépítés előtti első állapotot mutatják rekonstruálva. Eredeti állapotban egy sem maradt fenn, mert rövidesen a hívek számának szaporodásával az első templomokat meg kellett nagyobbítani, s ez még részben a IV. század folyamán történt. Természetes, hogy ezután a régi épületsémához már nem lehetett ragaszkodni, s míg a két főtemplom területben nyert, addig a mellékhelyiségek fejlődtek vissza.⁵

A kékkúti alaprajz egy ilyen korai kettős templomcsoportot eredeti állapotában őrizett meg. Kora még a IV. század első fele, valószínűleg nem sokkal épült a milanói edictum kibocsátása után, erre utal a bejáratnál talált két Krisztus-monogram és az alaprajz is, mely későbbi korban megváltozva került volna ide. De hogy ez a he-

¹ Gnirs, Öst. Jahresh. XIX–XX. (1919) Beibl. 187 ff., Abb. 88.

² Egger, Ein altchristliches Kultsymbol. Fünfundzwanzig Jahre römisch-germanische Kommission, 1930, S. 98, Abb. 1.

³ Gnirs id. m., Beibl. 165, Abb. 79.

⁴ Gnirs id. m., Beibl. 182, Abb. 82; Egger id. m.

⁵ V. ö. pl. az aquileiai második átépítés alaprajzát. Gnirs, Jahrbuch des Kunsthist. Inst. der k. k. Zentralkomm. IX. (1915) S. 164, Abb. 127.

lyiség, mely itt Kékkúton korban a régebbi, rövidezen kicsi lett a hívők befogadására, azt a mellette felépített, nagyobb befogadóképességű teremtemplom bizonyítja, mely azonban korban mégsem lehet sokkal fiatalabb, s a IV. század második felére, legkésőbb az V. elejére tehető.

A bonyhádi bronz Krisztus-monogramm.

A Magyar Nemzeti Múzeum birtokában van a 25. számú képünkön bemutatott bronzkorong, mely áttört díszítésben a Nagy Konstantinus-féle Krisztus-monogrammal van díszítve. A korong átmérője 23,3 cm, s 2,5 cm széles síma sáv szegélyezi. Függőleges tengelyének irányában fent és lent egy-egy karikaalakú fül áll ki, melyek kopás nyomait viselik magukon. A Nemzeti Múzeum egy «szavahihető» kereskedőtől szerezte, aki Bonyhádon egy ószeres rak-tárában találta.¹

Darabunk már nagyságánál fogva is különös figyelemre méltó. Rendeltetését illetőleg a két kerek fül ad felvilágosítást. Mivel ezek kopás nyomait viselik magukon, tehát egykor a felsőnél fogva felfüggesztve volt, az alsó pedig valamit tartott.

A monogramm (signum Christi, *συνόριστον*) így nem egyéb, mint egy fogadalmi discus, mely egykor egy láncon lógott, s felül talán még egy feliratos tábla tartalmazta a felajánló nevét, alsó fülére pedig egy vagy több bronz mécsest erősítettek. Az ilyen lámpákat a Liber pontificalis mint *lychni pensiles*-t említi,² más nevük pedig *gabathae aureae signo christae*. Ilyen értelmezést adtak a hasonló monogrammos



25. KÉP. A BONYHÁDI BRONZ KRISZTUS-MONOGRAMM.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

¹ Arch. Ért. XXIII. (1903) 434. old.

² Duchesne II, 78, 79.

discusoknak már de Rossi,¹ Venturi² és Swoboda³ is, mikor igyekeztek az ilyen tárgyakat a Nagy Constantinus-féle labarumtól megkülönböztetni.

A bonyhádi monogramm szerintem nem készülhetett profán használatra. Nagysága után leginkább egy ókeresztény bazilikának szánt fogadalmi ajándéknak vehetjük. Pécs környéke már a IV. század első felében erősen krisztianizálódott. Ezt a pécsi leleteken kívül Kővágószőlős, Cserkút, Dunaszekcső, Dombóvár és Szekszárd ókeresztény leletei is bizonyítják.⁴ Hogy Bonyhádon volt-e bazilika, azt bizonyítani archaeológiai lelet nélkül ma még nem lehet, de a lehetősége megvan. Bonyhádi discusunk a Krisztus-monogramm alakja után még a Kr. u. IV. századból való.

Az ilyen bronz discusokon gyakran van felírás is, amelyek vallásos rendeltetésüket bizonyítják. A legnevezetesebbek a poetoviói kandelaber-díszek feliratai: INTIMIVS MAXIMILIANVI JTRES CRISPINO POSVERVNT és VOTVM PVSINNIO POSVIT.⁵ Ezek a monogrammot keretező síma keretbe vannak bevésve. A nagy-szebeni Bruckenthal-Múzeum discusán EGO ZONOVIVS VOTVM POSVI felírás olvasható.⁶ A Basilewski-gyűjtemény Rómából származó discusa mellett egy kis függő, keretezett bronztáblán (tabula ansata) ezüst berakásos felirat olvasható: HERACLIDA · EPIS · SERVVS · DEI · FEC ·,⁷ s ez kétségtelenné teszi, hogy az ajándék egy bazilika számára készült. A bonyhádi discus kerete síma, s így a fogadalmi felirat a felső láncra erősített bronztáblácskán foglalt helyet, mint Heraclida püspök ajándékán.

¹ de Rossi, Bullettino 1871 pp. 65, 160, Tav. V, VI; u. az, Catene monogrammatiche di metallo per appendere lampade nelle basiliche. Bull. 1890—91, p. 139 seq.

² Venturi, Storia dell'arte italiana, p. 552. A 2. számú jegyzetben további irodalom.

³ Swoboda, Bronzemonogramm Christi aus Aquileia. Konstantin der Grosse und seine Zeit. Herausgegeben von Dr. Franz Jos. Dölger. XIX. Supplementheft der Römischen Quartalschrift 1913, S. 296 ff.

⁴ V. ö. Nagy, A dunaszekcsői keresztény-római pohár. Theologiai Szemle V (1929), 158—163. old.

⁵ CIL III, 4098; Diehl, Inscr. christ. vet. 1922 a, b; Kovačić, Strena Buliciana, S. 390 ff.; Abramić, Führer durch Poetovio, S. 37 f, Abb 7—8. A magyar régészeti irodalom is gyakran hozza képüket. V. ö. Gyárfás, Pannonia őskeresztény emlékei 60—61. old. 3—4. ábra; Kuzsinszky, Szilágyi-féle Magyar nemzet története CCXVI. és CCXVIII. old.

⁶ de Rossi, Bull. 1871, Tav. VI, 1.

⁷ de Rossi, Epigrafe d'un sacro donario in lettere d'argento sopra tabelle di bronzo. Bull. 1871. Tav. V, 1; Venturi id. m., p. 552; Swoboda id. m., S. 273.

Hasonló, de kisebb monogrammás discusok elég nagy számban ismeretesek. A Magyar Nemzeti Múzeum a Ráth-gyűjteményből szerzett egy kisebb darabot, mely a magyar régészeti irodalomban már régen ismeretes, a nélkül azonban, hogy helyes rendeltetését felismerték volna.¹ Ez csak 11 cm átmérőjű, s miként a bonyhádi példány, fent és lent karikával volt ellátva. Rendeltetése amazéval azonos, s egy függő bronz mécses díszítése volt.² A Ráth-gyűjteményből még egy másik bronz Krisztus-monogramm is került a Nemzeti Múzeumba,³ melynek kerete nincsen, s a monogramm formája későbbi időre utal (V. század). Ennél a példánynál is megtaláljuk a P betű két végén a karikát, sőt a felsőben még a lánc szemeiből is megmaradt két darab. Gyárfás szerint az alsó karikát csak szimmetria kedvéért készítették, s szerinte ez is nyakban hordott dísz volt. Helyesebben értelmezzük azonban rendeltetését, ha egy *lychnus pensilis* díszítésének vesszük.

Emonából is ismeretes egy Krisztus-monogrammos discus, mely jelenleg a német lovagrend bécsi központi levéltárában van.⁴ Átmérője 9 cm, fordított P betűt mutat, s úgy a keret, mint a betűk szára poncolt kis körökkel díszített. Felső részén kis karika, alsó részén pedig kiszélesedő talp s ez alatt egy megnyujtott, nagyobb fül, illetve kengyel szerepel. Ez utóbbi miatt Dostal ebben egy *vexillum*-díszet látott, *labarumot*, mely Eusebius szerint⁵ *aere conflatum* volt. Kis mérete miatt szerinte egy kisebb csapatnak volt a külön jelvénye. Ennek a feltevésnek már ellene mondott a Roem. Quartalschrift szerkesztősége,⁶ s szerinte — igen helyesen — az alsó erős gyűrű csak valaminek a felerősítésére szolgált, legyen az lámpa vagy bármi más.

Nagy Constantinusnak a *labarumát* legjobban adja vissza az aquileiai bronz monogramm, melyet korábban tévesen annak is gondoltak.⁷ Nagyságra nézve valamennyi monogramm közt a legnagyobb, átm. 38 cm, a karikákkal együtt 45 cm. Ez is egy *lychnus*

¹ Czobor, Arch. Ért. R. f. XIII (1879), 169. köv. old.; Czobor, A ker. műarch. encycl. 179—180. old. 101. ábra; Gyárfás id. m. 101. old. 11. ábra.

² Gyárfás szerint a karikák arra szolgáltak, hogy annál fogva nyakba lehessen akasztani.

³ Az előbbi példánnyal volt közösen ismertetve.

⁴ Laibacher Zeitung 1911. 11. Mai. Nr. 117; Dostal, Ein Bronzemonogramm Christi aus Emona. Roem. Quartalschrift 28 (1914), S. 187—194.

⁵ Vita Const. I, 31.

⁶ Id. h., S. 194.

⁷ Teljes irodalma és részletes ismertetése *Swobodánál*, id. m. 269 ff.

pensilis díszítésére szolgált. A kerete áttört díszben szőlőlevelet és hozzátartozó indát ábrázol, s köztük négyszögű keretekben egykor nemeskövek vagy azok utánzatai voltak befoglalva. Ugyanílyenek szerepeltek a betűk száraiban is, sőt a betűk keresztezéseinél a középben egy feltűnő nagy üres keret egykor valószínűleg ábrázolással díszített követ tartalmazott (Krisztus képe).¹ Ez a gemma-díszítés a legjellemzőbb sajátja volt Nagy Constantinus aranyból készített labarumának is.² A legiók labarumainál azonban, mint azt a kőemlékek mutatják, a keretet babérkoszorú képezte és nem szőlőlevél, s miként a mi discussaink, «aere conflata» voltak. Az aquileiai bronz monogramm az Λ és Ω jelenléte miatt különben is későbbi Constantinus koránál.

Nagy Constantinus labarumának sokat vitatott kérdését a fenti bronz monogrammak rendeltetésének helyes felismerése is tisztázta. De azért, mint épp az aquileiai díszes példány mutatja, az első ösztönzést, a mintaképet mégis csak maga a labarum szolgáltatta.

Nagy Lajos.

¹ Ilyet tételezett fel már *Garucci*, *Sculture non cimenteriali* VI, t. 467, 7 alatt hoz egy analógiát a párizsi éremtárból. V. ö. *Swoboda* id. m., S. 274.

² A labarumra vonatkozó irodalomból itt két utolsó cikket említünk csak. *Allard*, *La date du Labarum Constantinien*. *Revue des quest. histor.* 1914, 89—101; *Franchi de' Cavalieri*, *Ancora del Labaro descritto da Eusebio*. *Studi Romani* 1914, 216—223.—V. ö. még *Grosse*, *Labarum* címszó a *Pauly—Wissowa*, *Real-Encyclopädie*, 23 HB., S. 240—242.

A GUNDESTRUPI EZÜSTEDÉNY ALAKJÁRÓL.

A híres gundestrupi «üst» első, kiváló ismertetése óta, mely egy évre a találás után jelent meg Sophus Müller-től, *Det store Sølvskaar fra Gundestrup i Jylland*, Nordiske Fortidsminder, Kjöbenhavn, 1892: (francia kivonattal), az edényforma analógiái gyanánt kivétel nélkül mindig az ismeretes észak- és középeurópai bronzüstöket szokták hozni, bár teljesen megfelelő formát sohasem sikerült találni. Mégis megelégedtek ennyivel, és úgy látszott, hogy ezt a nevezetes kultúrtörténeti emléket végleg az üstök sorába kell helyezni. A mellékelt 27. kép a—d alatt közlöm azokat az üstformákat, melyeket S. Müller és Fr. Drexel, *Über*

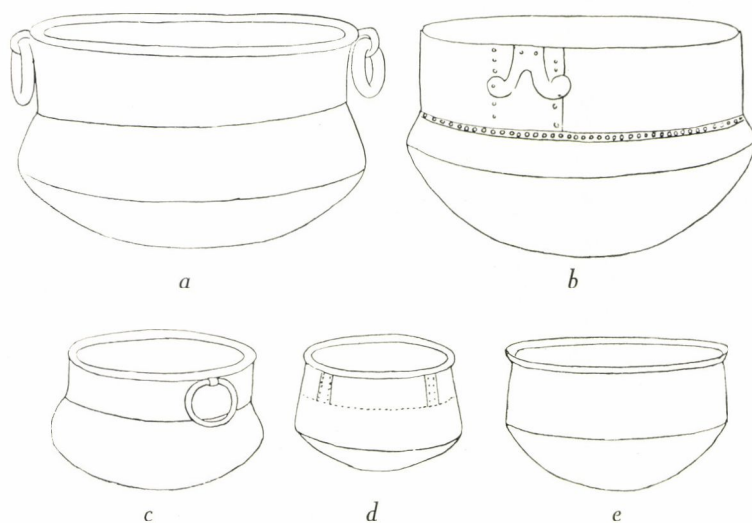


26. KÉP. A GUNDESTRUPI EZÜSTEDÉNY.
(Kopenhaga, Nemzeti Múzeum.)

den Silberkessel von Gundestrup, Jahrb. d. Arch. Inst. 1915. S. 7 analógiák gyanánt jelöltek meg, és ehhez a sorozathoz hozzáteszek még egy üstöt *Bölcskéről* (Tolna m.). Hasonlítsuk össze ezekkel a gundestrupi edényt (26. kép). Első pillanatra látszik, hogy a bronzüstök felépítésben egészen más tendencia nyilvánul meg, mint a gundestrupi ezüstedénynél. Az utóbbinak alakja félgömb, alsó részének befogadó-képessége tehát lényegesen kisebb, mint a felsőé. Ezzel szemben a bronzüstök, rendeltetésüknek megfelelően, alul szélesebbek. A fölépítés ez a tendenciát nemcsak olyan komplikált formáknál őrzi meg, mint 27. kép a—c, hanem az egyszerűeknél is, mint 27. kép d—e. Még közelebb áll a Nemzeti Múzeumunk említett bronzüstje Bölcskéről, amelyet

ebben az összefüggésben az irodalom még nem használt fel: 27. kép *e*. Ezt Hampel, *Alterthümer d. frühen Mittelalters*, I, Fig. 284 hamisan ábrázolja, ugyanis az oldalfal ott egészen merőlegesnek van feltüntetve. Valójában az edény fölfelé kissé összeszűkül, amint a 27. kép *e* alatt látható (átmérője fenn 40 cm, teljes magasság 22 cm).

A gundestrupi ezüstedényt többször is volt alkalmam eredetiben látnom a kopenhágai Nemzeti Múzeumban, sőt legutóbb dr. J. Brøndsted szívességéből az üvegbúra nélkül közvetlen közelből is tanulmányozhattam technikai sajátosságait. Amint az irodalomból ismeretes, fenekén belül kerek ezüstkorong ül, mely különböző figurákkal van



27. KÉP.

díszítve. Ezt eredetileg forrasztással erősítették az alapra, jelenleg onnan levált. A figurák préselési technikában készültek, szerepel azonkívül a poncolás, gravírozás és gyenge aranyozás. A főalak, a bika, különösen annak feje erősen kiemelkedik a korong síkjából (l. XIV. tábla 2) (S. Müllernél).

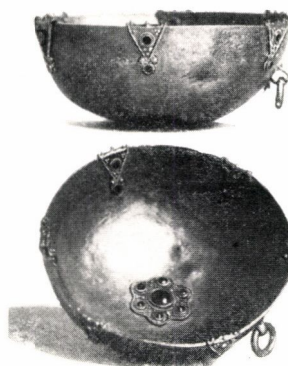
A gundestrupi ezüstedény alakja tehát félgömb, az oldalfal merőleges. Lényeges vonása az is, hogy nemcsak a külső, hanem a belső részek is díszítő lemezekkel vannak fenn borítva, vagyis fenn kívül és belül fríz húzódik körül, azonkívül az edény fenekén belül alkalmazott korong is számításba esik az edénytípus megállapításánál. Mindezeket tekintetbe véve, nyilvánvaló előttem, hogy itt az antik világnak egy

óriási méretűre felnagyított edénytípusával, az Omphalos-csészével van dolgunk, amely más antik edényformákkal együtt korán átkerült az északi barbár népek körébe és ott továbbfejlődött. A Kr. e. V–IV. századi délorosz és bolgáriai leletekben elég gyakoriak az Omphalos-csészék (Minns, *Scythians and Greeks*, 209, Filov, *Mitt. d. Kais. Deutsch. Arch. Inst.* 1917. Abb. 14–15, 53, 54), Magyarországon és a szomszédos területeken a keltáknál lép fel nagy számmal egyidejűleg (Arch. Ért. R. F. 1881. XXIV. tábla 1a–b, 2).

Déloroszországban a görög hagyományok erősen éltek a népvándorlások koráig és azután is, ott egyebek között ez az edényforma is megszokás nélkül élt tovább. A Kr. u. IV. századból való szilágysomlyói aranycsésze (28. kép) a barbár utánzatok között a félgömb-formát őrizte meg. A széle kívül és belül geometrikus díszítményeket kapott, az «omphalos» külön készült és az alapra szegezéssel erősítették fel. A szilágysomlyói kincsnek másik két csészéje laposabb formát mutat, különben úgy a technika, mint a stílus tekintetében egymással egyenlők (Hampel, III, 29–30).

Ugyanebbe a körbe tartozik a petrossai kincs aranycsészéje (29. kép). Az omphalos helyén és szerepében női figura ül, kezében edénnyel. Körülötte állatfríz (az állatok között emberalak is). Figyelemre méltó, hogy a csészének egész belseje különböző mythológiai figurákkal van borítva, a szélén pedig a hellenisztikus inda húzódik. Csupa olyan jelenség, mely az edény alakja mellett érthető, hasonlóan a gundestrupi edény esetéhez.

Nem véletlen az sem, hogy egy gazdag fenéki (Zala m.) germán (?) női sírban,



28. KÉP.

ARANYCSÉSZE A SZILÁGYSOMLYÓI 2. KINCSBEN.

Budapest, Magyar Nemz. Múz.

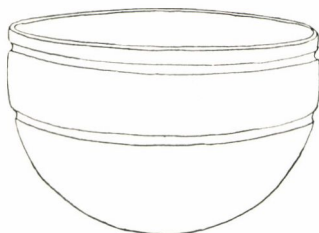


29. KÉP. ARANYCSÉSZE A PETROSSAI KINCSBEN.

(Jelenleg Moszkvában.)

mely egyébként azon kevesek közé tartozik, amelyekről Lipp sírleírást adott, egyebek mellett egy idetartozó üvegcsésze is előfordul (30. kép). A kísérő leletek¹ a sírt a VI. századra datálják. Az üvegcsésze lehet korábbi, esetleg későrómai készítmény, alakja azonban a hellenisztikus Omphalos-csészéket követi. Az «omphalos» természetesen technikai okokból hiányzik, a friz azonban — egy széles síma csík formájában — az előképekről erre az üvegcsészére is átment. Az edény arányai is egyeznek a gundestrupi ezüstedényével.

E helyen nincs módomban az antik világ összes megmaradt Omphalos-csészéit és az összes ismeretes barbár utánzatokat ismertetni. Megmaradok csak a Duna-vidéken, a hová Drexel a gundestrupi edény készítésének helyét tette. Nem akarom azonban említés nélkül hagyni,



30. KÉP.

ÜVEGCSÉSZE SÍRLELETBŐL,
(FENÉK, ZALA M.)

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

hogy a nagyszentmiklósi kincsben szintén vannak ilyen csészék: Hampel, III, 304 (az «omphalos» külön: 305), 314, 315—316. E példányok úgy az omphalost, mint a felső frizt híven megőrizték. Csatluk a szilágyssomlyói csészék oldalsó karikájának analógiája: ősi szkítakori előképek maradványai.

Természetes, hogy olyan, nemesfém-ből készült díszes edények, mint a szilágyssomlyói, petrossai, gundestrupi edények, nem közönséges, mindennapi használatra szolgáltak. Még kevésbbé lehet az utóbbinak rendeltetését az üstök sorában keresni, amelyek az edénytípusoknak egy egészen más kategóriájába tartoznak. A nyersanyag (ezüst) és az aranyozás eleve kizárják annak feltételezését, hogy a gundestrupi edény (esetleg vallási szertartásoknál) főzőedény gyanánt szolgált. Az ilyen drágaságoknak (köztük a szóbanforgónak is) rituális jelentőségét többször hangsúlyozták.

¹ Mivel a sírleírás Hampelnél, *Alterthümer*, II. 123—126 hiányzik, e helyen közlöm a Lipp-féle sírleírásnak, *Arch. Közlemények*, Budapest, 1886, 153 sk. o. lényeges adatait. Sírmélység több mint 2 m. A sír nem volt kifalazva, de azért gondosan készítve. A balkéz kisujján síma ezüstgyűrű, az egyik karon kígyófejekben végződő bronz karperec; a másik karon stilizált állatfejekben végződő karperec: Hampel, III. 177, 5. A mellen kb. 30 darab üveg- és borostyánkőgyöngy. A nyakon ezüst korongos fibula: Hampel, III, 177, 2 a—b «Bellerephon és a Khimaera» motívummal. A koponya jobb oldalán állott az üvegcsésze: Hampel, III. 180, II — itt 30. kép.

Ami az «Omphalos - csészéket» illeti, tudtommal először Nagy Géza¹ mutatott rá a szilágysomlyói csészékkel kapcsolatban erre a jelentőségre («eskü pohár»). Az ókori és középkori barbár népeknél való szerepe e csészéknek eléggé ismeretes. Az edényforma azután is tovább él az orthodox egyház «Eulogia-csészéiben» és a középkori «János áldás»-csészékben.

Fettich Nándor.

¹ Nagy G., *A Magyar Nemzet Története*, I. Budapest, 1895, CCLXIV. sk. o. — K. Tagányi, *Lebende Rechtsgewohnheiten und ihre Sammlung in Ungarn*, Ungarische Bibliothek, 3, Berlin—Leipzig, 1922, 96. sk. o.

ADATOK

A HONFOGLALÁSKOR ARCHAEOLOGIÁJÁHOZ.

Ipolyi Arnold a *Magyar Mythológiában* (első kiad. 1853 ; második kiad. 1929) hevesen ostromozza azokat, akik a «származtatási véleményezéseknek őseinkre fenésével tökéletesen kielégítve érzik magukat», míg a magyarság multjának hozzánk sokkal közelebb álló emlékeit, köztük a régészeti anyagot is kizárják az őstörténet köréből (8. o.). «Másképp hál a törekvéseknek, melyek a nemzeti tudományt a régiségnek felderítésével, melynek alapkövét egyedül emelkedhetik az naggyá, megalapították ; . . . még egy magyar archaeológia, melynek már az iskolai programmban állani kell, még csak első elemeiben sem létezik» (8. o.). Olyan korból származnak e szavak, melyben mindössze csak néhány honfoglaló magyar sír volt ismeretes ebben az országban. Azóta részint véletlen, részint rendszeres ásatások révén a Magyar Nemzeti Múzeumban és egyes vidéki múzeumainkban óriási idevonatkozó anyag gyűlt össze. Ipolyi ideáljának megvalósításához nagyban hozzájárult Hampel József és kortársainak munkássága. A két nagy alapvető munka, J. Hampel, *Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn*, I—III. Braunschweig, 1905 és Pósta Béla, *Régészeti Tanulmányok az orosz földön — Archaeologische Studien auf russischem Boden*, Budapest—Leipzig, 1905, nemcsak a magyar, hanem a nemzetközi tudományban máig nélkülözhetetlen kézikönyvek. Sajnos, a többi idevágó munka magyar nyelvű lévén, eredményeik ismeretlenek maradtak a külföldi tudomány előtt. Ki kell emelnem ezek közül a következőket : Nagy G., *Zichy Jenő gróf harmadik ázsiai útja*. Arch. Ért. 1906, 385—416 ; Hampel J., *Ornamentika a honfoglalási kor emlékein*. Arch. Ért. 1904, 105—152 ; Hampel J., *Újabb tanulmányok a honfoglalási kor emlékeiről*. Budapest, 1907. Ezek eredményeit ismertetni fogom munkámban és kiindulópontul veszem a továbbiakhoz.

Természetesen a következőkkel elsősorban az anyagnak kritikai kiadását kívánom megvalósítani, amely nélkül minden messzebbmenő munka lehetetlen. Az első helyen közölt *bezdédi* 8. sírlelet ugyan régóta ismeretes az irodalomban, mivel azonban egyrészt az eddigi publikációk nem nyújtanak kellő képet annak jelentőségéről, másrészt mivel a lelet az utóbbi évek folyamán a szomszédos bezdédi sírok leleteinek köréből kiszakítva és idegen anyagok közé sorozva került publikálásra, szükségessé vált, hogy az alábbi keretben ezt is közöljem.

I. Bezdéd (Szabolcsm.), 8. sír.

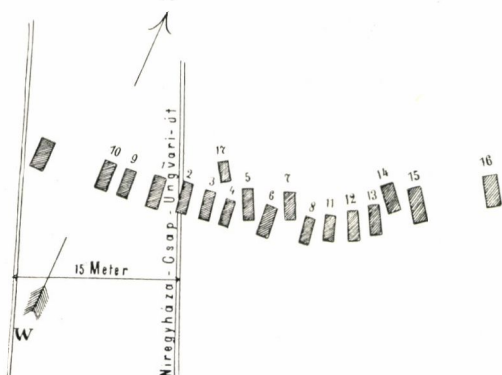
A leletkörülményekre vonatkozóan több téves adat fordul elő az irodalomban, azért mindenek előtt ezekről kell szólni. Hampel, *Alterthümer*, II. 513 minden további nélkül átvette Jósa A. első jelentésének: Arch. Ért. 1896. 385—390 adatait, úgy látszik azon az alapon, hogy Jósa «nagyon gyakran» («sehr oft») jelen volt az ásatásnál, melyet egyébként egy lelkes főszolgabíró, Vidovich L. végzett 1896. ápr. 20. és jún. 9. között. Valójában Jósa, amint ő maga megírja magyar nyelvű jelentésében (i. h. 386. és 388. o.), csak három sírnak, a 14., 15. és 17. síroknak feltárásánál volt jelen. Azon állítását, illetve bizonyítását, hogy a férfi csontvázakkal teljes lócsontvázak feküdtek és hogy a lovakat élve és megkötözve temették el, részint ezért, részint pedig ásatási tapasztalataim alapján sem fogadhatom el, bár ő ehhez még 20 évvel később is ragaszkodott: Arch. Ért. 1914, 338. o. Amint a III. fejezetben ismertett *kenézlői* honfoglaló sírok mutatják, a lónak rendszerint csak a koponyája, lábainak csak alsó csontjai, ritkábban más csontjai, (de sohasem a teljes csontváz) szoktak előfordulni. Bezdéden is ez lehetett az eset, már Jósa szavaiból is erre következtetek: a csontok nagyon el voltak korhadva, de azért lófejekről és lólábakról beszél; föltűnt neki, hogy a lófejek sohasem voltak oldalt dőlve, mint a döglött lónál szokásos, hanem mindig állva találtattak; a négy láb patája egy esetben együtt találtatott. Szerintem nyilvánvaló már ebből is, hogy a fejet és lábakat, mint temetési mellékleteket, külön rakták be a sírba a halott mellé; így találtam ezt Kenézlőn is. A Hampelnél közölt adatok tehát eszerint helyesbítendőek.

Idegen környezetbe állítja be a lelet egyik darabját, a tarsolyt, a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Osztályának katalógusa (*Vezető a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Osztálya kiállított gyűjteményei-*



ben. Összeállította Varju Elemér igazgató, Budapest, 1929). A 14. o. között kép alatt «Tarsoly a XII. századból a balotapusztai leletből» feliratot olvassuk, a 15. oldalon pedig: «...sírmellékletek, köztük ezüstlemezzel borított kis *tarsoly*, melynek fedőlapja a honfoglaláskori tarsolylemezekből csak abban különbözik, hogy ősi Sassanida ízlésű díszítményei közé keresztet illesztett az ötvös. (A szabadonálló szekrényben látott ereklyetartóval együtt női sírban találták Balotapusztán, Pestmegyében.)»

Az első publikációk mellett maga a múzeumi leltár is: 86/1896, 217—239, föltünteti, hogy a lelőhely Bezdéd, 8. sír. Az Arch. Ért. 1896, 387. o. után megismétlem a lelőhely térképét (31. kép), melyen világosan



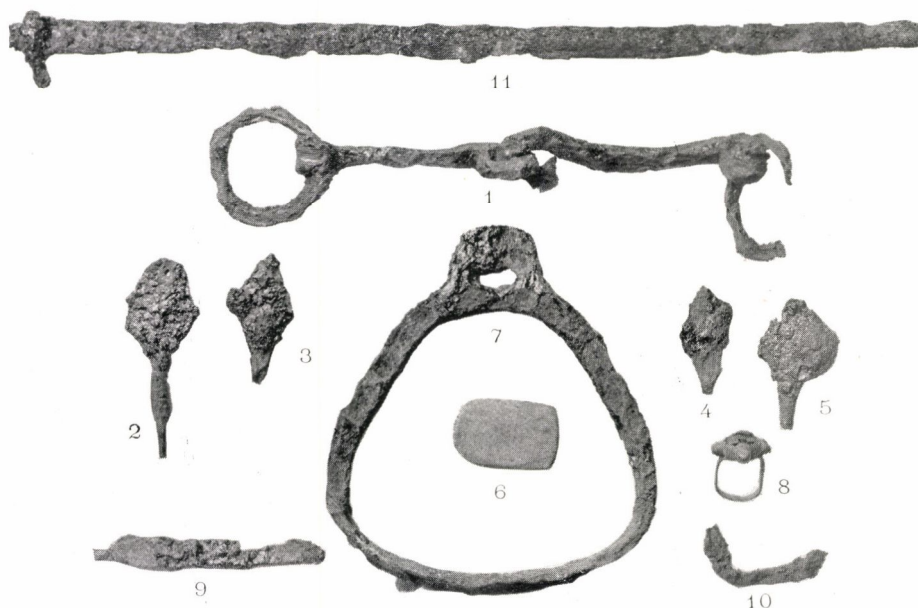
31. KÉP. A BEZDÉDI HONFOGLALÁSKORI SÍRMEZŐ
TÉRRAJZA.

látható, hogy e sír több sír között fekszik. A honfoglaláskori magyar emlékek, köztük a bezdédi leletek s a 8. sír szablya is, a dolog természetének megfelelően a Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Osztályán őriztetnek. Az ásatásokból származó leletek egyes darabjainak kiszakítása és idegen leletek körében való publikálása nem mindig szerencsés, mert amint éppen a jelen példa is bizonyítja, az

eredeti környezet nélkül, amely csak növeli és kidomborítja a lelet fontosságát, könnyen kerülhetnek téves megvilágításba még olyan jelentős emlékek is, mint a szóbanforgó.

A leletkörülmények főbb adatai Jóna jelentése alapján (Arch. Ért. 1896, 397—400. o.) következők: Az emberi koponya csaknem egészen az egyik kengyelen feküdt, a másik ettől 15 cm-nyire nyugati irányban, mindkettő, fülével délnek (32. kép, 7). Az utóbbi mellett vascsat, mely már csaknem teljesen szétrozsdásodott (32. kép, 10; Hampel III. 359, A, 6). A vaszabla (32. kép, 1) fekvését nem mondja Jóna. Az emberi koponya homlokán «számos papírvékonyaságú teljesen elporladt ezüstlemezek... valószínűen a süveg peremének díszítésül szolgáltak.» A bal fül mellett nyolc lapos vasnyílcsúcs egy csomóban (32. kép, 2—5). Ezekből 14 cm-nyire keletre egy «harántul fekvő csiholóvas» (Hampel III.

359, A, 5; a rozsdá megette). A jobb kéz mellett köszörűkő (32. kép, 6). Ugyanezen kéz egyik ujján ezüst gyűrű, barnás színű üvegdísszel (32. kép, 8). A bal kar kissé a comb fölé hajlítva. Ezen bal kar alatt a csontváz mellett közvetlenül a sír hosszában egy 83,5 cm hosszú vassablya, mely már annak idején nagyon rossz karban került elő, azóta pedig a rozsdá még jobban megrongálta. (32. kép, 11; Hampel II. 519. o.). Az eredeti darabnak megvizsgálása alapján az eddigi leírásokat ki kell egészítenem azzal a későbbiek szempontjából fontos adattal, hogy a pengén



32. KÉP. BEZDÉD (SZABOLCS M.), 8. SÍRLELET.

vércsatorna húzódik és hogy a penge alsó harmada kétélűvé szélesedik. A kétélűség a keresztvastól 56 cm-nyire kezdődik. A «penge fokának közepetájáról» kis vascsat vált le. A bal alsó karszár közepén találtatott a tarsoly lemezestől (33–35. k., 36. kép, 1), vízszintes helyzetben, lemezével fölfelé. Rendeltetését Jósá nem tudta meghatározni. Itt-ott zavaros leírásából nem lehet pontosan megállapítani, hogy a két szíjvég (36. kép, 4, 37. kép, 5) hol feküdt, annyi azonban kivehető a jelentésből (400. o.), hogy a tarsoly közelében feküdt még «egy hosszúkás szíjdíszítés», nyilvánvalóan a tarsolyhoz tartozó keskeny szíj végének záródísz (36. kép, 4, 5). Ugyancsak a tarsoly mellett feküdt két hosszúkás vastárgy (késpenge?), melyek rendeltetése közelebbről meghatározhatatlan (Hampel III. 359, A,

3—4; itt 32. kép, 9). A lófej és -lábszárak az emberi csontváz bal oldalán feküdtek, éspedig a lófej a bal alsó lábszár felé fordulva. Jóna itt is megjegyzi, hogy a ló «minden valószínűség szerint élve lett eltemetve».

Úgy a környező síroknak, mint ennek a sírnek leletanyaga és a temetés ritusa jellemző az ú. n. honfoglaláskor első szakaszára, a honfogl-



33. KÉP. BEZDÉD (SZABOLCS M.), 8. SÍRLELET.

$\frac{3}{4}$ nagyság.

lás utáni 100—150 évre. Hampel I. 831—832. o. a bezdédi leletek egy kisebb részét Magyarország területén készült tárgyaknak, nagyobb részét, éspedig a kengyelek nagy részét, szablyákat, nyílcsúcsokat (?), lándzsákat, szíjdíszítményeket, a 8. sír tarsolylemezét, a gyűrűket (azt a típust, mely a 8. sírban is előfordul: 32. kép, 8) és egyéb dísz tárgyakat a megelőző hazából elhozott régi tulajdonnak tartotta. A sír korát egyébként a XI. sz.-ra tette. A lelet nagyjelentőségű darabja a tarsoly, díszítő leme-

zével. Mivel erről majdnem mindig téves és hiányos adatokat közöltek, továbbá mert újabban olyan nézetet is nyilvánítottak, hogy a tarsolylemezen lévő kereszt a Magyarországon való készülésnek a jele, sőt ez alapon nyert maga a sírlelet is (a szablya kivételével!) az Árpád-kori keresztény környezetben kiállítást, következőkben ismertetni fogom ezt



34. KÉP. A BEZDÉDI TARSOLYLEMEZ HÁTSÓ OLDALA.

$\frac{3}{4}$ nagyság. (L. 33. kép.)

a darabot és szólni fogok készítésének helyéről és egyes körülményeiről.

Az eredeti darabnak megvizsgálása alapján először is azt a tényt kell leszögezni, hogy a díszítőlemez anyaga *vörösréz bádóg*, mely pozitív képű oldalán erősen aranyozva van. Az eddigi publikációk adata, mely szerint «aranyozott ezüst lemez», vagy «rosszezüst lemez», téves. A technikai kivitelről következőket mondhatom. A vörösréz lemez felületén, előzetes rajz nyomán, vésőszerű szerszámnak beütögetésével

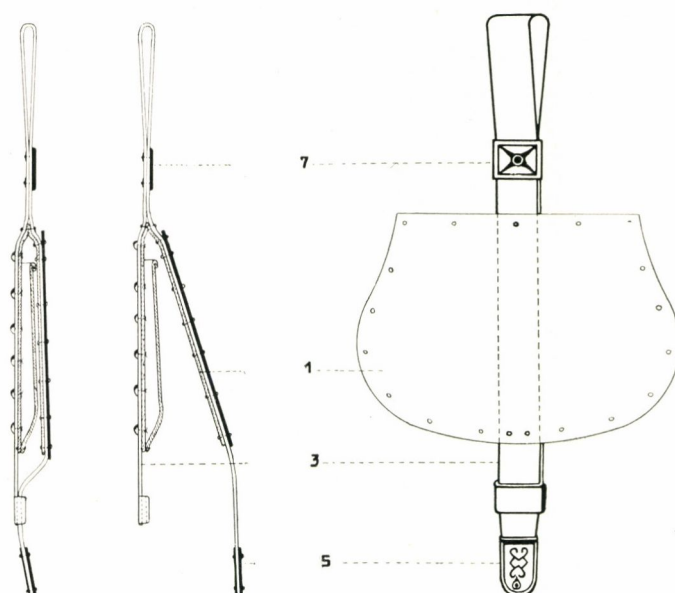


35. KÉP. RÉSZLET A BEZÉDI TARSOLYLEMEZRŐL.
(Kétszeres nagyság.)



36. KÉP. BEZDÉD (SZABOLCS M.), 8. SÍRLELET.
 (1—4 = $\frac{3}{4}$ nagyság; 5—7 = cca kétszeres nagyság.)

állították elő a mintákat, a szabadon maradt hátteret pedig köralakú poncolónak beütögetésével sűrűn beborították apró köröcskékkal. A 35. kép nagyítva mutatja a technikai részleteket. Azáltal, hogy a levelek és az állati test egyes részei simán maradtak, a sűrű apró köröcskékkal laposra vert háttértől élesen elválnak és pedig a technikai körülmények következtében a síma részek erősebben ki is domborodnak. A 34. képen közölt hátsó oldal ugyancsak jól szemlélteti a különbséget. A háttérnek az apró körökkel való visszakalapálásán kívül a leveleken még domborítást is végeztek hátulról. A tarsolyra szegezéssel erősítették fel.



37. KÉP. A BEZDÉDI TARSOLY REKONSTRUKCIÓJA.

Magának a bőrtarsolynak szerkezetét a 37. kép keresztmetszete szemlélteti. A rekonstrukció munkáját és a rajzokat Kalmár János szívességének köszönhetem. A hátsó és elülső lap egy darab bőrből készült, mely fönn volt meghajlítva. A hátsó lap belső oldalához volt varrva a zsebet alkotó közbülső lap. A rajzon e részek satirozással vannak jelezve. A tarsoly függélyes tengelyében, egy 40–50 cm hosszú és kb. 1,5 cm széles bőrszalag szolgált a tarsoly felfüggesztésére fönn és zárására lenn; ennek a szerepnek megfelelően két vége alulra esett, fönn pedig az övre való fűzés céljára hurkot alkotott. E hurok alatt volt alkalmazva a 36. kép, 7 ezüstveret, mely négy szegeccsel ütötte át a meghajlított bőrszala-

got. Ez alatt a tarsoly hátsó és fedőlapjának felső részét szorították össze a két külső bőrszalagon is keresztül vert két szeggel. Közvetlenül e hely alatt, a szalag két része még jobban ketté vált és egyik része a tarsoly fedőlapját díszítő rézlemez alá ment, másik része pedig a hátlap közepén haladt látható módon és a tarsoly alatt a két rész ismét találkozott. Mégpedig a lemez alól kibújó szalag végén a 36. kép, 4 niellós kis ezüst szíjvég szolgált befűzésre azon hurokba, mely (valószínűen bőrből készítve) a szalag másik végén volt alkalmazva. A 36. kép, 1 a bőrtarsolynak azt az oldalát mutatja, melyre a rézlemez rá volt erősítve; felületén ragasztóanyag nyomai állapíthatók meg. Középe táján, kissé balfelé csúsztatva, láthatók a függesztő bőrszalag nyomai. A tarsoly hátsó oldalát kerek, kb. 0,5 cm átmérőjű fejjel fémszegek díszítették, melyek mind kihullottak, lenyomatuk azonban a bőrön megőrződött (kb. 25 ilyen nyomot lehet megállapítani, a szeglyuk világosan megmaradt; v. ö. Pósta, *Rég. Tan.* 86. rajz 1).

Legfontosabb kérdés az, *hol készült a bezdédi tarsoly és díszítő lemeze?* Ennek eldöntése egyúttal további kérdések megoldását is jelenti. Először majd vizsgálni fogjuk a tarsoly fémalkatrészeit. A tarsolylemez technikai kivitelét láttuk. A bőrszalag felső részén és egyik végének alján alkalmazott ezüst díszeken a mintát *niellóval* hozták ki. A nielló mindkét darabnál teljes épségben megmaradt. Amint alább látni fogjuk, a nielló alkalmazásának előfordulása a bezdédi tarsoly lemezével együttesen nem véletlen, hanem éppen a származásra nagyon is jellemző körülmény.

Technikai kivitel, stílus és ábrázolás tárgya szempontjából szorosan összetartozik három emlék, melyeket az eddigi vizsgálatoknál sohasem szoktak együttesen tárgyalni: a *bezdédi tarsolylemez*, a *csernigovi ivó-kürtök ezüst lemezborítása* és a «*Nagy Károly-kard*». Mindhárom emlék egy és ugyanazon virágzó fémművességnek köréből származik, amit, mint később részletesen látni fogjuk, abból lehet megállapítani, hogy ennek a technikai kivitelnek, a növényi és állati motívumok ezen kezelésének és ilyen módon való alkalmazásának, a normann kultúrkörrel való szoros, belső kapcsolatnak és a steppenépek fémművességéből származó tárgyi formáknak *ez az együttese*, amit ez a három emlék, mint egy zárt kör, képvisel, *csak bizonyos korban és csak bizonyos helyen* volt lehetséges (Hampel, *Újabb Tan.* 11. o.). Ezek az emlékek történeti tényeket dokumentálnak és mint ilyenek is különös figyelmet érdemelnek. Miután a történeti háttér nélkül megértésük lehetetlen, kis kitérőt kell tennem és először erről kell szólnom.

Svédországnak, különösen Gotlandnak kapcsolatai Oroszországgal már a Vikingek kora előtt is erősek voltak. A VIII. sz. végétől és a IX. sz. elejétől e kapcsolatok jelentékenyen erősödnek. A normannok három főbb útvonalon jutnak közvetlen kapcsolatba a steppenépekkel és az arab világgal : a balti tartományokon át a Dneper folyón ; a Finn öbölön át, a Volchov-Lovat-Dneper-Desna folyókon ; végül a Finn öböl—Ladoga déli partvidéke—Mologa—Volga vonalon. Jelentékenyebb normann telep volt a Ladoga déli partjának közelében, a Staraja Ladoga-i (Aldeigjuborg) földvárban és környékén. Ennek az ősi finn helynek normann korszaka a IX—X. század, de találtak itt VIII. sz.-i arab dirhemet is. (Raudonikas, *Die Normannen der Wikingerzeit und das Ladogagebiet*, Stockholm, 1930, 17—18. o.) A kolónia úgy Arne, mint Raudonikas szerint a IX. sz. második felében indult nagyobb virágzásnak, a normann eredetű leletek zöme a X. sz.-i sírokban fordul elő (Raudonikas, 132. sk. o.). Az alapnépesség továbbra is finn marad, amint azt a Brandenburg ásatásaiból származó anthropológiai anyag bizonyítja (Raudonikas, 119. o.). Minden bizonnyal túl késői Raudonikas azon kor meghatározása, hogy a rendszeres kereskedelem a déli népekkel a X. sz.-ban állt be (Raudonikas, 139. o.). A Ladogától délre, Smolensk közelében, tőle nyugatra, kb. 10 km-nyire fekvő *Gnezdovo*-ig nincs nagyobb telep. A normann kereskedelmi, rabló, harcászati és politikai tevékenységnek úgy látszik ez volt a másik középpontja. E normann középpontok el voltak látva svéd helyőrséggel, védelmi berendezéssel, raktárakkal, stb. (Raudonikas, 138—139. o.), sőt virágzó műhelyek is voltak bennük. Mindenesetre a IX. sz. közepéről úgy az archaeológiai anyag, mint az irodalmi adatok egyértelműen tanuskodnak a normannoknak északnyugati Oroszországban való megjelenése mellett. A történelmileg ismert évszámok : kb. 854- (Rimbert), 852- (Nestor), 859- és 862- (Nestor), 850—860-as évek (Sturleson) (Nerman, *Die Verbindungen zwischen Skandinavien und dem Ostbaltikum*, Stockholm, 1929, 63—73. o.). Azonban tény az, hogy már a korai skandináv és gótlandi normann tárgyak is jelennek meg e területeken, olyan tárgyak (például kardok), melyek a VIII. sz. végén és IX. sz. elején keletkezett formákat mutatnak (Nerman, 156—157. o.). Viszont a Svédországhoz tartozó Björkö szigeten a IX. sz. első feléből megjelennek a steppéről származó tárgyak (Arne : *La Suède et l'Orient*, Uppsala, 1914, 14. o.). A normannok Oroszország nagyobb részébe elterjesztik a skandináviai tárgyakat és azok utánzatait ; északon a Kama felső folyásaig, keleten a Kaspi ten-

geren túl is. Közben több helyen is voltak kisebb beköltözések, mint a Jaroslaw-i és Wladimir-i kormányzóságokban (Arne, 34. sk. o.). Úgy látszik, a normann lakosság megtelepedését mindenütt megelőzték erős gazdasági, politikai és egyéb kapcsolatok. Gnezdovóban például Arne szerint csak 900 év körül jelenik meg a normann lakosság (61. o.), de már jóval előbb megvoltak a szoros kapcsolatok Skandináviával, amint az alábbiakban látni fogjuk.

A gnezdovoi lakosság eredeti alaprétege szláv krivics volt (Sizov, *Kurgany Smolenskoj guberny*, MAR, 28, St.-Petersburg, 1902, 123. o., Arne, 36. o., Tallgren SMYA : 3, 15—16, 19 ; ESA III, 4. sk. o.), melyhez később, a kereskedelem fellendültével, keleti területekről különböző más szláv népelemek jöttek. Sizov idegen elem gyanánt egyedül a normannokat tekinti és emellett némi beszivárgást említ a balti tartományokból. Különös, hogy sem kazárokról, sem magyarokról említést sem tesz ; a nagyszámú steppei övdíszítményeket «keleti bolgár» készítményeknek tartja (117. o.), melyek szerinte kizárólag kereskedelmi úton jutottak Gnezdovóba. Arne már a kazár birodalom szomszédságával magyarázza ezeket (93—96., 157—158. o.).

Kisebb normann állomások voltak a honfoglaló magyarság története szempontjából számbajövő orosz területen *Csernigov* és *Kiev*. Sajnos, ezek nincsenek annyira felkutatva, mint Gnezdovo, de az eddigi leletek alapján is már biztosan ide számíthatók (Arne, *Congressus II. Arch. Balt.*, Riga, 1930, 225. sk. o.). Mindkét helyről alábbiakban lesz még szó.

A belsőázsiai avaroknak Magyarországon való megjelenésével (568) nagyjában egyidejűleg a *kazárok* a Kaukázus—Volga—Don közötti területen megalapítják türk főnnhatóság alatt birodalmukat (Németh, *A honfoglaló magyarság kialakulása*, Budapest, 1930, 200. o.), melyhez különböző népelemek (bolgár, türk stb.) tartoznak. A Kuban és Don között kb. 465—kb. 800-ig) lakó magyarság már itt szoros kapcsolatba kerül a kazár birodalommal. Az orosz és északi irodalomban a kazár birodalom határait északnyugaton általában sokkal messzebbre kitolják, mint a magyar őstörténészeink. Azokban az időkben, mikor a magyarság a Dneper és Don közötti *Lebediában* van (kb. 830—889), a kazár birodalom Arne szerint a Volgától és Kaspi tengertől a Fekete tengerig és az alsó Dneper-ig (?), délen Derbent-ig terjedt, északon határa talán nem ment túl Charkov magasságán (93. o.). A kazároknak nyugat felé való terjeszkedése a VII. sz. vége felére esik (az archaeológiai anyagból ítélve!) L. még Nestor kron., Szt.-Pétervár, 1871, 16. o. Charkovtól

keletre, a volcsanski területben, a Donec jobb partján fekvő *Verchne-Saltovo* falu nyugati határában egy óriási sírmezőnek közel 1000 sírját tárták fel 1900 óta. Ez úgylátszik, teljesen egykorú Gnezdovoval, de egészen más jellegű. Megvan a gorodiscse is, a falutól délre. Az orosz és északi irodalomban általában kazár gyanánt szerepel és talán joggal is. J. V. Gote érvelése ezzel szemben és állásfoglalása az alánok mellett nem fogadható el (Izvj. GAIMK, 1927, 70. sk. o.).

A verchne-saltovoi kultúra erősen keleti jellegű, amiről a III. fejezetben bővebben lesz szó. Jelentősége úgy keleten, mint nyugat felé igen nagy. Az arab dirhemek (legnagyobb részük a VIII–IX. sz.-ból : Fedorovski, *Verchne-Saltovskij kamennyi mogilnik, Charkov, 1912*, 12. o.) igen gyakoriak, amiből nyilvánvaló, hogy épp úgy szoros kereskedelmi és kulturális kapcsolatban állott az arab világgal, mint Gnezdovo és bizonyára nagy része volt abban is, hogy a steppe produktumait Gnezdovo és a normann világ felé közvetítette. A mi tárgyunk szempontjából az a jelentősége, hogy döntő befolyást gyakorol annak a fémművességnek kialakulására, melynek nagyszámú emlékeit a magyarországi honfoglaló magyar sírokban találjuk.

Az orosz és északi irodalom nem is tesz különbséget a verchne-saltovoi sírmező által jellemzett kultúra és a honfoglaló magyarok gazdag hagyatéka által képviselt kultúra között, hanem a kettőt egynek veszi és ami különös, magyarokról Oroszország területén szinte nem is tud. A történelmi forrásokból jól ismert, hiteles dátumot, a magyaroknak a mai Magyarországon való honfoglalásának évét : 896-ot figyelmen kívül hagyták. Az a tárgyi kultúra, mely ekkor Magyarországon megjelenik, a verchne-saltovoihoz képest külön fokozatot jelent, tehát nem nevezhető kazárnak abban az értelemben, mint a verchne-saltovoi. Ellenben e mögött új alakulatok és történelmi események állanak s az újalakulatok népanyagának zöme magyar, de egyik alkotó törzse a kazároknak *kabar* nevű törzse, mely a magyarokkal eljött az új hazába (Németh, 233–241. o.). A magyarok Lebediában, a Dneper mentén vezető normann útvonal és a kazár birodalom közé ékelődve a IX. sz. közepe táján és második felében hatalmas lovas-nomád állammá szervezkednek. A gyors politikai fellendülésnek szükségszerű velejárója volt a tárgyi kultúra hatalmas fellendülése. A történelmi események és a régészeti anyag között ilyenképpen szoros belső összefüggés van.

A bezdédi 8. sírlelet, a csernigovi lelet és a «Nagy Károly-kard» hű képét adják a lebediai ezen kori helyzetnek.

A bezdédi tarsoly függesztő és záró szíjának fémalkatrészei: a négyzetalakú, csillaggal díszített szorító veret (36. kép, 2 és 7) és a szíjvég (36. kép, 4 és 5) a gnezdovói helyi készítmények sorába tartoznak. Jellemző rájuk a díszítő motívumnak geometrikus volta és a nielló-technika. Sehol másutt nem ismeretesek ezek a készítmények ekkora mennyiségben, mint Gnezdovóban. A nielló alkalmazása germán területeken a római császárkortól kezdve állandóan otthonos volt. A Vikingek idejében nagy mértékben föllendült és úgy díszítményeken, mint fegyvereken fontos díszítő szerepet játszott. A skandináv országokban előforduló niellós ezüst- és vaskészítmények, melyek itt tekintetbe



38. KÉP. NIELLÓS SÍRLELETEK GNEZDOVÓBÓL (SMOLENSK MELLETT)
RÉSZBEN MEGRONGÁLÓDVA A HALOTTHAMVASZTÁSTÓL.

$\frac{1}{1}$ nagyság.

jönnek (köztük a kopenhágai múzeum feliratos szíjvége!) a VIII. sz. második felétől kezdődnek, mindenesetre korábbiak, mint a normann lakosság megtelepedése Gnezdovóban. A normannoknak kelet felé való terjeszkedésével a skandináv tárgyakkal szoros kapcsolatban jelentkezik itt is a nielló. A bezdédi tarsoly niellós alkatrészeinek egészen közeli analógiái vannak Gnezdovóban: Sizov III. tábla, 38–39, 15, 17, 40 (itt 38. kép, 1–2, 5–7). Jellemző a lebediai helyzetre, hogy olyan steppe-művészeti tárgyak, mint a honfoglaló magyar sírokból származó szíjvégek (36. kép, 6, 44. kép, 17, 73. kép, stb.), Gnezdovóban nielló-technikában vannak díszítve (Sizov III. tábla, 5, 13; l. még 31, 42; szöveg 44–45. o. Sizovnál; itt 38. kép, 3, 4 és 8). De Lebediának keleti részében is hasonló jelenségekkel találkozunk: *Gaevka*-i lelet, Voronezs-

korm., Vauliki-i ker., Otč. IAK za 1905, 94 sk. o. A híres *kievi* skandináv típusú *kard*, markolatán ezüstlemezes borítás a honfoglaláskori tarsolylemezeink palmettaival díszítve, ugyancsak ezen emlékek alapján érthető (Coll. Chanenko V. XX. tábla, 2; Arne 45–47. o. szerint



a)

39. a)–b) KÉP.

A CSERNIGOVI SZARV EZÜSTBORÍTÁSA.

Moszkvai Tört. Múzeum. (Samokvasov-katalogus után.)



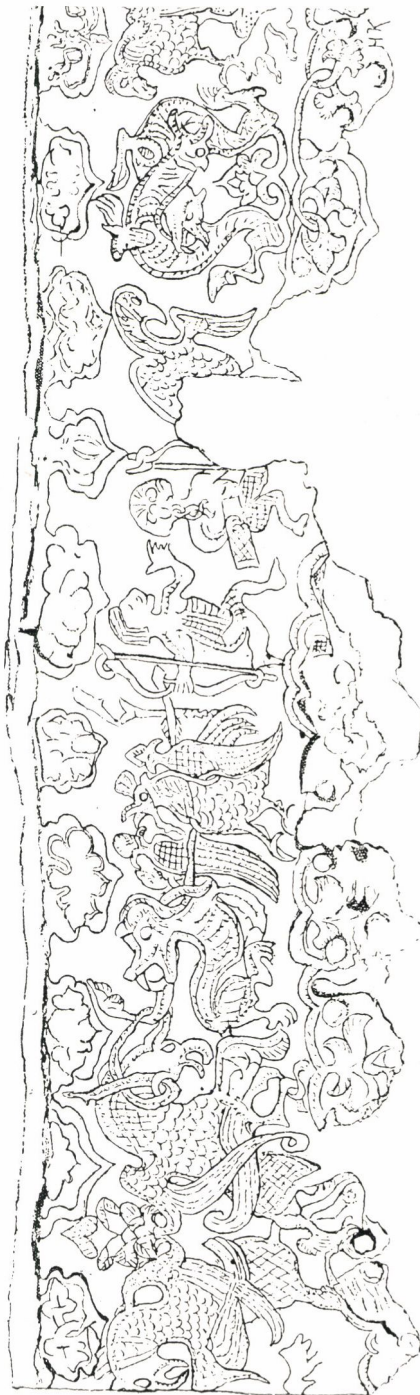
b)

nagyon valószínű, hogy a kievi sírban normann feküdt; szerintem legalább annyi joggal lehet «honfoglaló magyarra» gondolni). A honfoglaló magyar sírokban talált skandináv típusú kardok (Hampel UT 83. tábla; 91. tábla; újabb publikálatlan anyag a székesfehérvári [3 db] és a nyíregyházai [1 db] múzeumban) és a *benepusztai* niellós szíjvég a lebediai viszonyoknak köszönhe-

tik létezésüket a honfoglaló magyar miliőben.

A bezdédi tarsoly borító lemeze ugyanabba a körbe vezet bennünket, mint a niellós fémalkatrészek. A technikai kivitelről föntebb, 53. sk. o. szóltam. Az apró bevert körökkel való borítása a háttérnek és a mintázat kidomborítása egyezik a csernigovi lemez és «Nagy Károly-kard» techni-

kájával. Vizsgáljuk azonban e mellett magukat a motívumokat. A palmettás motívum nem szorul magyarázatra (Hampel, Arch. Ért. 1904, 108. sk. o.; *Alterth.* I., 700. sk. o.). A kétlábú szárnyas és faroktollas ragadozó és a négylábú szárnyas ragadozó a szaszanida művészet közönséges állatmotívumai, egy csomó más állatmotívummal együtt. Legközelebbi analógiáit a csernigovi kürt lemeze szolgáltatja (39a kép közepén, 40. kép, bal felében). Az egész, iráni eredetű motívumkör ezen az emléken van leggazdagabban képviselve. A «Nagy Károlykard» pengéjén erősen stilizált «hippokampus»-szerű változatok szerepelnek. Az állati motívumok külön réteget alkotnak a növényi, emberalakos és geometrikus motívumok mellett, nemcsak a honfoglaló magyar fémművességben, hanem a korábbi steppenépeknél is. E különböző jellegű motívumcsoportokat a közös technikai kivitel és közös tárgyi formák kapcsolják össze egymással. A csernigovi kürtön az állatfríz mellett épp úgy megvan a tarsolylemez palmettája, mint a bezdédi lemezen és a «Nagy Károlykardon». A skandináv állatornamentika erős szalagtendenciája azonban lényegesen be-



40. KÉP. A CSERNIGOVI SZARV EZÜSTBORÍTÁSÁNAK KITERÍTETT MINTÁZATA.
(Tolstoj-Kondakov után.)

folyásolta ennek az erősen iráni jellegű fémművességnek úgy állati, mint növényi motívumait. Ez a hatás éppen akkor kezdődik, mikor a magyarság honfoglaláskori alakját kezdi nyerni Lebediában a IX. sz. közepe táján és amikor e területen a kazár és keleti steppenépek fémművességének alapjain elindulva egy új, erősen differenciált és igen jellegzetes fémművesség keletkezik, melynek legkiválóbb művei a szóbanforgó három emlék és a magyarországi tarsolylemezek köre. A csernigovi lemezen ez a hatás abban nyilvánul meg, hogy az egyes állatfigurák egymáshoz fonódnak, a két, heraldikusan összeállított madár (keselyű-griff) szárnyai egymást szalagszerűen keresztezik (40. kép, baloldal), hasonlóképpen a két ragadozó állatnak nyaka. Ez állatok farka közös palmettában végződik (40. kép, jobb oldalán). Hasonló közös palmetta fordul elő az említett madárpár szárnyai között is. Ilyen kis palmetta több helyen is előfordul a lemezeken. Az állatfríz alatt indaszerű növényi motívum töredékei látszanak. A normann fémművesség hatása nyilvánul meg abban is, hogy a kürt szájának szélére applikált szívalakú rozetták *niellóval* vannak díszítve. Egyébként a lemez anyaga ezüst, aranyozás nincs rajta (W. Arendt szíves közlése, aki kérésre az eredeti darabot megvizsgálta). A «Nagy Károly-kard» növényi ornamentikájának erősen szalagszerű kezeleése és a két száron álló palmetta ugyanazok a jelenségek növényi jellegű alapotívummal kapcsolatban, mint a csernigovi lemezen figurális jellegű alapotívummal. A penge állatalakjainál is megtaláljuk a csernigovi lemez állatalakjainak sajátosságait: az állatfigurák szalagszerű tagokkal fonódnak egymáshoz, a hosszúkás fejdísz pedig palmettában végződik. Talán északi átvétel, vagy legalább is északi kapcsolatokra jellemző a szíjtartó fül ívalakú szélső mezejében futó inda (SMYA XXV, 1911, 88. Fig. 162; Hist. Tidskr. för Skåneland, Bd. 7. H. 5—7. Fig. 29—30 auf S. 293, Text S. 294; Söderala: Bröndsted, *Early Engl. Orn.* Fig. 203), mely természetesen eredetében épp úgy déli, mint a skandináv országok művészetének legtöbb alapotívuma (ugyanaz az inda a jellegzetes keresztben megkötött száakkal a honfoglaló magyaroknál is szokásos tárgyi formákon: Arne, fig. 130; Vårby, fig. 136; Björkö 1074. sírból, fig. 258; Vladimir; Kenézlőről: 42. sírból 73. kép, stb.). A lebediai eredet egyik erős bizonyítéka az is, hogy a «Nagy Károly-kard» markolatgombjának típusa szintén megvan Gnezdovóban csontból kifaragva és szalagfonattal díszítve (Sizov XI. tábla, 1; Arne, fig. 19). Egyébként a «Nagy Károly-kard» keresztvasának oldalán levő szimmetrikus ornamentika azonos a honfoglaláskori leleteinkben gyak-



41. KÉP. AZ U. N. «NAGY KÁROLY-KARD».
(Bécs, Schatzkammer.)

ran előforduló szíjvégdíszítő motívummal. A jászfényszarui lelet szíjvége (44. kép, 17) ezzel teljesen egy nivón álló s talán teljesen egykorú is.

Már az eddigiekből is nyilvánvaló, hogy teljesen elhibázott dolog volna a bezdédi tarsolylemez közepén látható keresztet a magyarországi Szt. István-féle kereszténységgel magyarázni. De ellene mond ennek a magyarázatnak az is, hogy a temetés ritusa tisztára pogány, amint az a fönt közölt sírleírásból is világosan kitűnik. Nyilvánvalóan ez a kereszt semmit sem jelent a tarsoly tulajdonosának vallására. Mivel a technikai körülményekből (1., 35. kép) kétségtelen, hogy a kereszt egyidejűleg készült az állatalakokkal és a palmettákkal és nem utólag került rá a lemezre, azért annak eredetét, amennyiben csakugyan keresztény jelvénnel van dolgunk, a keleti kereszténység körében kell keresnünk. Lebedia hosszú idő óta élénk kapcsolatban állott Byzánccal és a keleti egyház számos emléke maradt ránk e területen a VII. és VIII. sz.-ból (*Perescsepina*, Mat. po Arch. R. 34, 1914, 111. sk. o.; Izvj. IAK, 49, 1913, 221–227. o.; *Kelegei*: Letopis Muzeiu-Cherson, 1927, 16. o. 18. kép; történeti adatok: Vasiljev, *Goty v Krymu*, Izvj. GAIMK V, 1925, 199. sk. o. et passim). Még a messze északon fekvő pogány Gnezdovban is kimutathatók a byzánci kereszténység befolyásának nyomai (ezüstkereszt byzánci minta után, byzánci pénzek: Sizov, 120. o.), a honfoglaló magyaroknak Chersonnal való kapcsolatai pedig természetessé teszik a byzánci kereszténységgel való érintkezés föltételezését (Hampel, UT 74., 99. o., Nagy G. Arch. Ért. 1906, 415. sk. o.).

A normanokkal való kapcsolatok föltűntek már Hampel, Pósta és Nagy Géának, de jelentőségét nem látták világosan. Jellemző a bizonytalanságra, mely a honfoglaló magyar anyaggal feltűnő germán nyomok tekintetében a magyar archaeológiában uralkodott, hogy Hampel, aki utóljára szólt hozzá (1907) ehhez a kérdéshez, a székesfehérvár-demkó-hegyi skandináv típusú kardot «frank» kardnak tartotta, mely «vagy a külföldön vívott csaták diadalmi jele gyanánt ide jutott idegenföldi fegyver, vagy nem is volt a demkóhegyi pallós már egészen külföldi fegyver...» (UT 29. o.). Viszont az Arch. Ért. 1904, 113–114. o. a kievi kardról mondottakkal közelebb jár az igazsághoz. A kor és készítési hely meghatározásban az egész honfoglaláskori anyagot illetően annál helyesebbek megállapításai. Korának szokása szerint ő is csak egyféle datálást állapított meg a honfoglaláskori emlékeinkre (*Alterth.* I. 849–850. o.) és a kialakulás körülményeinek időrendi viszonyaival nem fog-

lalkozott. De a vezérek és az első királyok korabeli magyarországi sírleletek nagy részének készítése helyét határozottan Lebediában jelölte meg (UT 11. és 74. o.).

1931. decemberében alkalmam volt Weixlgärtner Á. szíves enge-



42. a)–b) KÉP. AZ U. N. «NAGY KÁROLY-KARD».

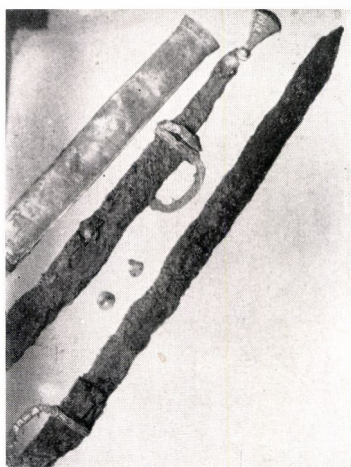
délye folytán a «Nagy Károly-kardot» eredetiben ismételten tanulmányoznom. Megállapítottam, hogy a penge díszített szélesebbik része mindkét oldalon egy-egy vörösrézbadogból készült csík, amelynek technikai megmunkálása azonos a bezdédi tarsolylemezével. A lemez vastagsága is ugyanaz; ez jól megállapítható a penge közepetáján,

hol ez a lemez (úgy látszik a penge hajlékonyságának többszöri próbálgatásának következtében) erőbben fölhajlott és szögben kissé megtörött. Ezen a ponton a lemez vastagságát alkalmas eszközzel mérni is lehet, annyira kiemelkedik. A háttér itt is apró, bevert körökkel van borítva és az egész vörösrézbadog fölületét aranyozással futtatták át. Az állatalakok és inda rajzát vésőszerű poncolónak beütögetésével állították elő itt is és egyes vonalak végére, amint az a honfoglaló magyar fémművességben is szokásos, apró, kerek poncot ütöttek. Kétségtelen előttem, hogy ha nem is egy kéznek, de mindenestre egyazon fémművességnek produktuma ez a vörösrézbetét a «Nagy Károly-kardon» és a bezdédi tarsolylemez.

A bezdédi tarsoly, csernigovi lemez és «Nagy Károly-kard» erős normann vonatkozásai az első közvetlen pozitív bizonyíték a magyarság fémművességének lebediai eredete mellett. Az egész magyarországi honfoglaláskori anyag ezek köré csoportosítható. Egy ilyen ellenpróba nem gyöngíti, hanem csak megerősíti a mondottakat, amint a következő fejezetek anyagánál is látni fogjuk. A magyarországi helyi produkciót úgy képzelem el, ahogy Hampel is megállapította (UT 18, 31–32. o.). A «Nagy Károly-kard»-nak készítését Magyarországra tenni szerintem nem lehet. A tipológia időrendi meghatározásokhoz egymagában nem elegendő. A penge tagozása nem végső stádium itt, hogy csak pár példát említsek, a bezdédi 8. sírlelet szablyája (32. kép, 11) és a III. fejezetben ismertetendő kenézlői 29. sír szablyája ugyanez a típus (az enyhén hajló penge alsó harmada kétélű, felső kétharmadán vércsatorna, keresztvas alakja, markolatának előre hajlása is ugyanaz), márpedig ezeknek lebediai származása a mondottak alapján valószínű (a bezdével rokon tarsoly a kenézlői 28. sírban, 1, 54. kép). Tóth Zoltán megállapításával szemben («Attila's Schwert», Budapest, 1930, 35., 41., 48. o.) a következőket említhetem meg. A szablya végének kétélűvé szélesedése keleten már a magyarságnak lebediai korszaka előtt megindult (ilyen avar szablyák: Rhé-Fettich, *Jutas u. Öskü*, Abb. 21; Arch. Ért. 1929, X. tábla 1a, stb.). A szablyahüvely hátán lévő félköralakú szíjtartófülek kazár területen (Verchne-Saltovoról, l. 43. kép a)–b); Kobanról: Mat. po Arch. Kavkaza, VIII. 93. o. 90. kép) is megvannak. Végül a hüvely alsó gombja csakugyan a kétélű kardok hüvelyétől, vagy azok befolyása alatt nyerhette alakját, de nem Magyarország területén, hanem Lebediában, ahol az ilyen kétélű normann kardok a jellegzetes bronzhüvelyvéggel (Arne, in *Op. Montelio LXX-o dicata*, 375. sk. o.) nagy meny-

nyiségben voltak forgalomban és ahol a magyarság legkönnyebben, közvetlenül jutott ilyen kardok birtokába (kievi kard).

E mellett is számolnunk kell a közeli Verchne-Saltovo hatásával. Babenko 1911. évi ásatásából származik a 42. képen látható szablya. A. Zakharov szíves volt készülő munkájából, mely a kazár szablyákról és rokon leletekről szól, ezt a mi szempontunkból rendkívül fontos anyagot rendelkezésemre bocsátani (l. Trudy XV. arch. sjezda, I. 448—449. o., az itteni leírásban Babenko női alaknak határozta meg a markolatgombon előforduló figurális motívumot). A markolatgombról készített



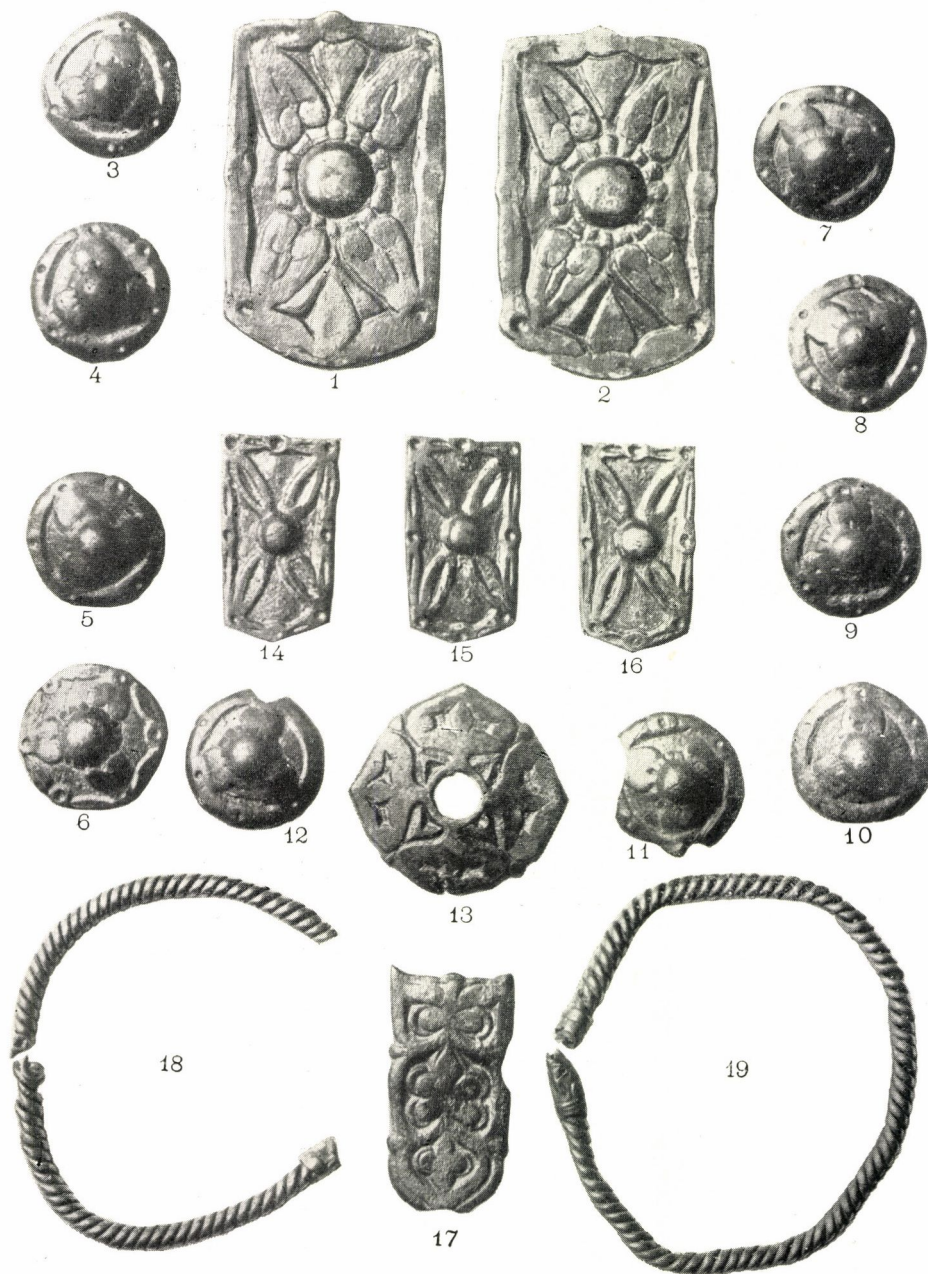
43. a) KÉP. SZABLYA
EZÜST ALKATRÉSZEKKEL.

Verchne-Saltovo-ról. (Charkov közeléből.)
A moszkvai egyetem arch. gyűjteményében.

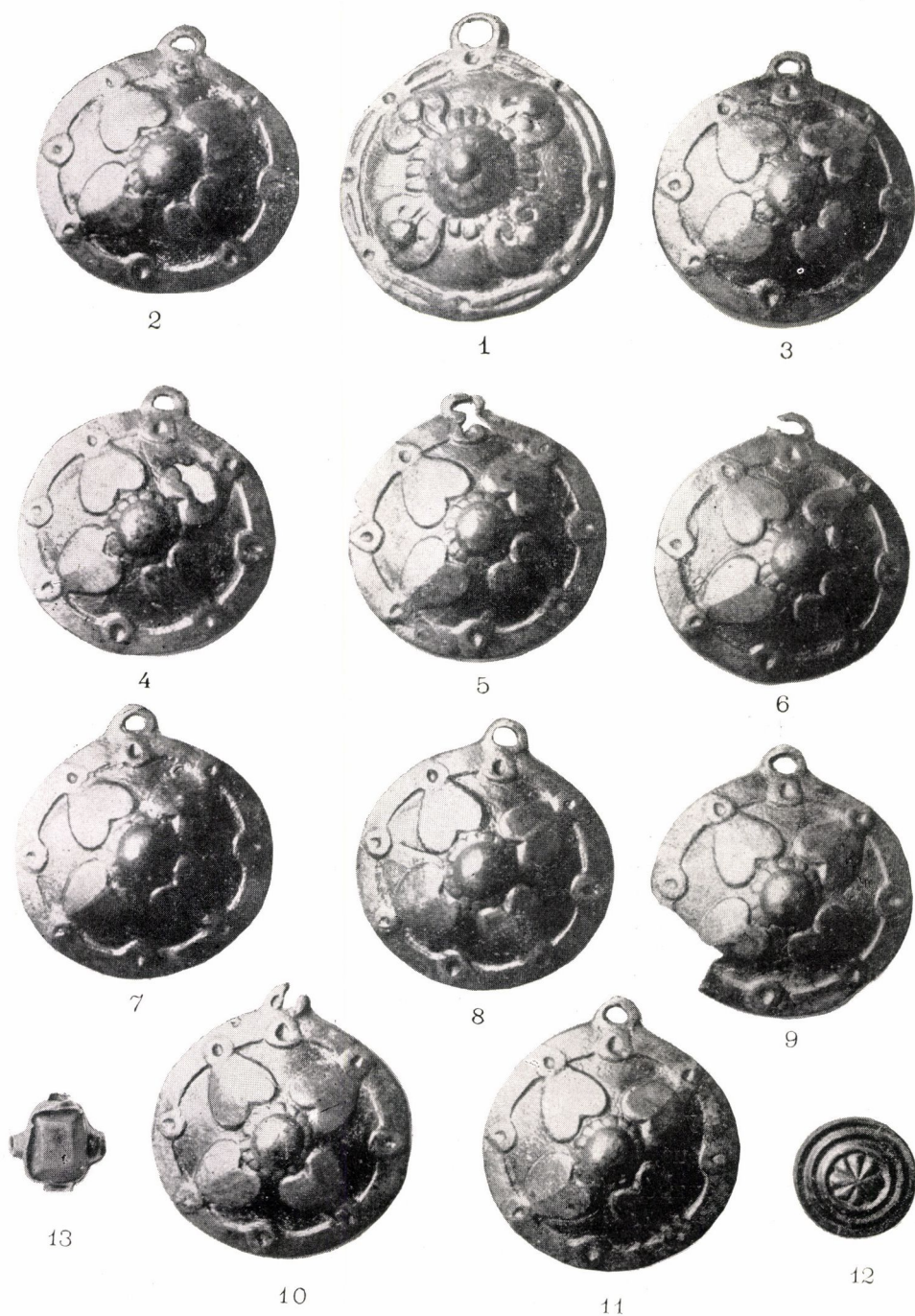


43. b) KÉP.
A VERCHNE-SALTOVÓI SZABLYA
MARKOLATGOMBJA.

tusrajzot és az irodalmi adatokat ugyancsak Zakharov rendkívüli szíves-ségének köszönöm. Mindezekért e helyen neki hálás köszönetet mondok. Ez a kard nemcsak a «Nagy Károly-kard» lokalizálása, hanem a honfoglaló magyar fémművesség keletkezésének szempontjából is fontos, amint azt alább látni fogjuk. A markolatgomb és a markolattő borítása a *tarczali* (Hampel, *Alterth.* III, 403, 2—5), a *geszterédi* (Arch. Ért. 1928, VIII. tábla, 2—5, Tóth Z., Abb. 40) szablyák markolatborításának közvetlen előfutárja. A «Nagy Károly-kard» markolatgombja is ebbe a sorozatba tartozik. A hüvely két ívalakú szíjtartó hüvelye és a szimmetrikus végű hüvelyvég (csúcsán kiszélesedő gombszerű végződéssel!) ugyancsak közvetlen előzmények a honfoglaló szablyáink-



44. KÉP. JÁSZFÉNYSZARUI SÍRLELET.
Cca $\frac{3}{4}$ nagys. (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.)



45. KÉP. JÁSZFÉNYSZARUI SÍRLELET.
Cca $\frac{3}{4}$ nagys. (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.)

hoz. A markolat kissé előre hajló, a penge enyhén görbülő, vége kétélű. Az ezüstveretek ornamentikájáról a következő fejezetekben lesz szó. E szablya és hüvelye más oroszöldi leletekből is ismeretes, olyan lelet-együttesből, mely a honfoglaló magyar szablyákkal és a «Nagy Károly-karddal» való egybevetést teljes mértékben indokoltta teszi (Pósta, *Rég. Tan.* 197. o., l. még 86. o. 44. rajz).

Bezdéd, Csernigov és a «Nagy Károly-kard» ezidőszerint a magyar őstörténet archaeológiájának egyik legerősebb alapja, amelyre a további kutatásoknál legbiztosabban lehet támaszkodni. Legbiztosabb azért, mert a normann hatásnak úgy archaeológiai, mint történeti dokumentumai aránylag legvilágosabban állanak előttünk. A honfoglaló magyar anyagnak távolabbi kelettel összefüggő részeiben nehezebb feladattal állunk szemben.

II. A jászfényszarui (Szolnokm.) és sarkad-peckesvári (Biharm.) sírleletek.

A honfoglaló magyar fémművességnek egy egészen más rétegét tárják eléink a következő leletek. Ez a legproblematisabb része ezidőszerint a magyar őstörténet archaeológiájának. Az újabb anyag közlésén kívül kevés újat tehetek hozzá Hampel és Nagy Géza megállapításaihoz ; egyenlőre az adatgyűjtés munkája legfontosabb ezen a téren.

A világháború zavaros idejében került a Magyar Nemzeti Múzeumba egy nagy honfoglaló magyar lelet, melyről az akkor gyorsan készült leltári napló mindössze ennyit mond : «1914. okt. 1. Honfoglaláskori lelet. Lelőhelye : Jászfényszaru. Vétel Nedeczky Szendrő- és Dórától. 130 [kor.]». A leltári szám 170/1914, még csak a darabszámot sem tünteti fel. A 44–45. képen közlöm az összes darabokat, amelyeket 1923-ban, a «népvándorlási» gyűjtemény átvételekor mint Jászfényszaruról származókat és összetartozókat a raktáron fekvő anyagban együtt találtam. A raktári anyag újabb átkutatása alkalmával utólag még előkerült egy csikózabla (olyan típus, mint 32. kép, 1) és két pár kengyel (olyan típus, mint 32. kép, 6). A 44. kép 1–16, 45. kép, 1–11 díszítmények bronzból készültek öntés útján, a felületük többé-kevésbé ezüstözve van. Az öntés hátsó oldalán a minta vonásai egy kissé meglátشانak, különösen a 44. kép 13 darabjánál, az anyag ugyanis egészen vékony (46. kép, 1). A 44. kép 17 szíjvég és a 45. kép 12 kerek díszítmény anyaga bronz, a felület gyengén aranyozva van. Mindezen tárgyak felerősítési módját a hátsó oldal fényképe mutatja (46. kép, 1–8). A kar-

perecek (44. kép, 18–19) finom ezüsből készültek. Három drót van összesodorva és a végek állatfejbe vannak foglalva. A szem és orr külön felforrasztott dróttal képezve. A 44. kép 19 karperec szájrésze törött, lehetséges, hogy a végek eredetileg dróttal voltak összekötve. A gyűrű rekesze oldalt elektronlemezből áll, ennek aljára finom ezüstlemez van forrasztva. A rekeszben sárgás színű csiszolt üveg ül — az összes darabok egy korból származnak, összetartozásuk kétségtelen, de hogy egy,



46. KÉP. JÁSZFÉNYSZARUI LELET EGYES VERETEINEK HÁTSÓ OLDALA.
Cca $\frac{3}{4}$ nagyság.

vagy több sírból származnak-e, bizonytalan. A két pár kengyel több sír létezésére vall.

Egy másik, ugyancsak csonka sírlelet 1927 folyamán került a Magyar Nemzeti Múzeumba, mint a Magyar Föld Rt. sarkadi bérgazdaságának ajándéka. A biharmegyei *Sarkad-Peckesvár* (domb)-ról (lelt. sz. 1/1927, 1–6). A lelet összes darabjait a 47. képen közlöm. A két áttört korong (47. kép, 1–2) tükörfémből készült öntés útján, a hátsó oldal csaknem teljesen olyan, mint az első, felerősítésnek semmi nyoma. Az egyik példányt a rozsdá nagyon megrongálta és valószínűen a találáskor

törött több darabra. A többi tárgyak különböző minőségű bronzok, a karperec végeire applikált dísz rossz ezüst, a rozetták közül kettőnél (47. kép, 8—9) az alap aranyozva van, a harmadiknál (47. kép 10) az első oldal ugyanolyan mintájú, mint a másik kettőnél, az aranyozásnak alig látható a nyoma. A 47. kép 3 bronzlemez rendeltetése ismeretlen, a 47. kép 6 és 7 füles gombok a mellkas közepén lefelé egymás alatt szoktak előfordulni, rendszerint négyesével, amint azt a kenézlői sírmező több sírjában találtam (l. alább 80., 92., 93. o.).

A két leletet összekapcsolják a közös formák: a sajátságos stílusú rozetták. Ezek merőben különböznek úgy a minta, mint a stílus tekintetében az előző fejezetben tárgyalt anyagtól és a kenézlői sírmezőnek a III. fejezetben tárgyalandó fém-leleteitől. Különálló helyzetüket Hampel, Nagy Géza és Pósta jól látták. Hampel azon megállapítása, hogy e díszítőrendszernek semmi köze a természeti virágokhoz (Arch. Ért. 1904, 131; *Alterth.* I, 243. sk. o.) teljes mértékben megállja a helyét. Általában a klasszikus világ köréből származtatta a keret sajátságos képzése alapján, melyet hozzátételezen az astragalos félreértésével, vagy továbbképzésével magyarázott. Pósta feltevését, mely szerint a germán fibulák szélső, egymás mögött sorakozó madárfejeinek átvételéről volna szó (*Rég. Tan.* 40. sk. o.) nem fogadja el, hanem a kérdés eldöntését függőben tartja (UT 97—98. o.). Nagy Géza történeti alapon igyekszik magyarázni ennek a sajátságos stílusú, minden más fémművességi emlékcsoporttól élesen elváló zárt csoportnak létrejöttét. Szerinte a VII. sz.-ban előretörő keleti turkoktól ketté szakított szabi-roknak északi részétől erednek, melyek a Volga-Bolgár területtel szomszédos Nagy-magyarországban izolálva néhány elbarbárosodott antik motívumot felkaptak és önállóan tovább fejlesztettek. E fejlődés csak bizonyos időtartalmú és egészen izolált volt (Arch. Ért. 1906, 413. o.). E föltevések közül egyik sem kielégítő. Megnehezíti a kérdés eldöntését az is, hogy az Oroszországban előforduló rokon leletek nagyon szétszórtan jelentkeznek és így a geográfiai előfordulás támpontot nem nyújt.

Az eredetkérdéshez két újabb adatot szolgáltat e rozetták ornamentikája. Az egyik az, hogy a «rozettákon» alkalmazott négy, vagy három szívalakú, helyesebben levélalakú idom a textiliákról való átvétel nyomát őrizte meg. Ez különösen a jászfényszarui rozettáknál: 45. kép, 1—11 látható jól. Sem a fémművesség, sem a fafaragás technikai fogásaival nem magyarázható a szívidomoknak ez a kiemelkedése, ellenben annál inkább az applikált (rávarrt) színes textildíszítmények technikájával.



47. KÉP. SÍRLELET SARKAD-PECKESVÁR-RÓL (BIHAR M.).
Cca $\frac{1}{1}$ nagys. (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.)

A háttér aranyozása a sarkad-peckesvári rozettákon (47. kép, 8–9) és a kiemelkedő részek ezüstözése a jászfényszaruinál és a háttér eredeti bronzszínének meghagyása (ami a háttér aranyozásának megfelelője), világossá teszik, hogy itt más színű applikált, apróbb díszítményeknek fémbe való utánzásáról van szó. Ilyen folyamatot kőbe való faragással kapcsolatban Hampel is megállapított (UT 94. o.). Úgy iráni, mint belsőázsiai területeken a rávarrási technika ősidők óta divatos volt és a szóbanforgó időből úgy ábrázolásokat, mint eredeti darabokat nagy számmal mutathatunk föl. Ha a törtéti sír rekonstrukciója (Hampel, *Alterth.* III. 501) helyes, amiben kételkedem : Arch. Ért. 1896, 36. sk. o. közöltek és a felerősítés technikai körülményei miatt, akkor esetleg magukat e rozettákat is mint ruhadíszeket ilyen rávarrott ruhadíszek utánzatának tekinthetnénk. E kérdésben csak megbízható, hitelesen megfigyelt leletek hozhatnak döntést (l. még : Arch. Ért. 1895, 254. o. ; 1897, 362. o. ; 1912, 215–218. o., ez utolsó esetben bőrön találtattak).

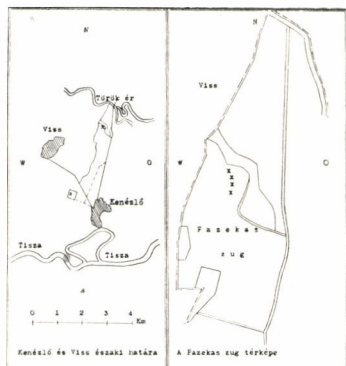
E rozetták eredetkérdéséhez a másik újabb adatot a 44. kép 13 «rozetta» szolgáltatja. Mindenekelőtt le kell szögezni azt, hogy ennek technikai kivitele a legkisebb részletekig megegyezik a többi «rozettával» (l. 46. kép, 1). A felület ezüstözésében is megegyeznek és a patina és fönn-tartás állapota teljesen azonos. Az egy sírból való származás biztosnak vehető. A négy szívalakú levél úgy a kisebb részletekben, mint fölépítésben a verchne-saltovói leletek egyik leggyakoribb növényi motívumának vonásait mutatja. A 43. b) kép verchne-saltovói szablamarkolatgombon ugyanezeket a leveleket találjuk egymás melletti és alatti sorokban. Legtöbbször centrális elrendezésben szerepelnek, úgy mint a jászfényszarui «rozettákon», mint korongok, csattok és különböző övdíszítmények motívumai (néhány példa : Arne, fig. 121, 122, 114–116). Az olyan «rozetták» létrejöttében, mint 45. kép 1–11. jászfényszaruiak, a textiliákon kívül más körülményeknek is kellett közrejátszani, de talán nem csalódom, ha az egyik hatóerőt itt is a kazár birodalom fémművéségében keresem. A 44. kép 13 példány középhelyet foglal el ezek és a verchne-saltovói említett analógiák között. A verchne-saltovóiak egy-egy képet mutatnak ugyanúgy, mint a szóbanforgó magyarországiak, az utóbbiak egy külön fokozatot jelentenek amazokhoz képest. Ezt a fokozatot a magyar ornamentika mindazon csoportjainál megállapíthatjuk, amelyeknél sikerült keleti előzményeket megtalálni. A következő fejezetben olyan típussal kapcsolatban fogunk erre a megállapításra jutni, mint a jászfényszarui lelet szíjvége : 44. kép, 17.

Egyébként nemcsak erre a «rozettacsoportra», hanem az egész honfoglaló magyar fémművességre érvényes Hampel megállapítása : «... ez ornamentikai készletben nem egy kezdeteiből fölfelé fejlődő művészet hagyatéka maradt ránk, de oly díszítő ízlés, melynek e sorozatban jóformán végső, kimúló szakaszait figyeljük meg és így a teljesebb, a tökéletesebb forma valószínűleg nagyjából korábbi fokot képvisel, mint az egyszerűbb, tökéletlenebb idom» (Arch. Ért. 1904, 143. o.).

A «rozettás» csoport kétségtelenül keleten készült és Oroszország területéről, valószínűen Lebedián keresztül került Magyarországra. A normann hatás teljesen hiányzik belőle, a kazár fémművesség hatása nagyon valószínű. Erősen helyi jellegű és rövid ideig tartó fejlődésen ment keresztül. Ha nem is egy külön törzsnek (ami még eldöntetlen), de valószínűen egy külön fémművészeti központnak produktuma lehetett. A történeti háttérrel egyenlőre teljes homály fedi. Újabb leletek Magyarországon és Oroszországban esetleg további adatokat szolgáltatnak e kérdéshez. Figyelemre méltó, hogy a *törteli* sír csontváza «kaukázusi-mongoloid» jellegű. A «rozetták» ebben nagy mennyiséggel vannak képviselve. Ismeretes közöttük a szarvas alakjával díszített lemez is (Hampel, *Alterth.* III, 501 ; I. Fig. 2355). A *kenézloi* leletek közt hasonló esettel találkozunk. Az 50. képen látható veretek kerete egyezik a rozettakéval, belső mezejüket azonban állatalak díszíti. A *kenézloi* sírleletek anthropológiai anyaga erős keleti vonatkozásokat tartalmaz, az archaeológiai anyag pedig, amint a következőkben látni fogjuk, ugyancsak nagy részben Lebediából származik. Így minden jel keleti eredetre mutat.

Homályba burkolt az áttört korongok eredete : 47. kép 1—2. A keret képzésére úgylátszik, hatással volt a rozetták művészete, különösen a 47. kép 2 példánynál látható ez világosan, mindössze e belső összefüggés megállapítása az, ami újat ezek problémájához mondhatok, egyébként a kétféle típusnak együttes előfordulása már Nagy Gézának feltűnt (Arch. Ért. 1906, 413—414. o.); azt tartotta, hogy ez az együttes jelentkezés nem lehet esetleges és történeti háttérrel keresve északra nyomott szabirokban kereste a népelemet, amelynek tulajdonítható a rozettákkal együtt ez az emlékcsoport. Verchne-Saltovoban szintén előfordul : A. Fedorovski, *Instructions et Programme*, Charkov, 1927, 64. kép.

Az ezüst karperecpár (44. kép, 18—19) a honfoglaláskori nyakperek és karperek sorába tartozik. Ezzel részletesen foglalkozik M. Poll Katalinnak egy készülő munkája, azért bővebben nem szólok róla.

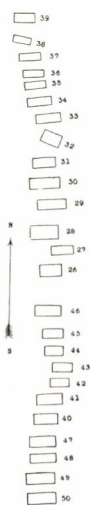


48. KÉP. KENÉZLŐ ÉS A FAZEKAS-ZUG TÉRKÉPE.

(X = a honfoglaló magyar temető helye.)

területtől nyugatra még több sírsor lehet, de a gazdasági munka miatt a további ásátást 1914 aratás utáni időre halasztotta.

Tervének megvalósítása 1927. ápr. 3.—14., nov. 10. és 1930. jún. 30.-iki ásátásokra maradt. A terület új tulajdonosa dr. Szalay Géza és



49. KÉP.
A KENÉZLŐI
ÚJABB
ÁSATÁSOK
TÉRKÉPE.
(1927. 1930.)

III. A kenézlői (Szabolcs m.) sírmező.

A háborút közvetlen megelőző időben Jósa András, 25 honfoglaló magyar sírt tárt fel a Kenézlőhöz tartozó Fazekas-zugban. A magyar nyelvű részletes ismeretetés Arch. Ért. 1914, 304—340. o., a francia nyelvű rövid kivonat u. o. 271—273. o. jelent meg. Az ott közölt két térkép (IX. és X. kép) a Fazekas-zugnak illető pontját nem jelöli meg, így csak feltevés, hogy az alábbi 25 sír (26.—50. sz.) a Jósa által felásott temetőrész folytatása. Jelen-tésében (306. o.) említi, hogy az általa ásott

neje sz. Hertelendy Nandine anyagi áldozatot nem sajnálva, megkerestették velem a honfoglaló sírokat, melyekre a bevetett területnek több napi ásása után akadtam rá (48. kép). Szalay dr. és neje nemcsak viselték az ásátás összes költségeit, de a leletek felvételének munkájában elejétől végig teljes mértékben részt vettek, sőt Szalay dr.-né a sírokról számos fényképfelvételt készített, melyeknek nagy részét e helyen közlöm. Az erkölcsi támogatás, különösen az első napok sikertelensége ellenére való állandó ébrentartása a reménynek, hogy mégis megtaláljuk a sírokat, melyekről biztosat sem Jósa, sem más nem tudott, a tudomány iránt való azon határtalan jóakarat és lelkesedés, mely nem ismert gazdasági és más akadályokat és az ezek révén elért eredmény, felejthetlenné teszik számomra ezeket az ásátásokat. Mindezekért magam részéről e helyen is mély köszönetemet fejezem ki dr. Szalayéknak.

Az újabb rendszeres ásátások előtt gazdasági munkálatok alkalmával előkerült néhány honfoglaló magyar régiség, éspedig különböző vastárgyakon kívül két darab ezüst díszítmény aranyozott háttérrel (50. kép). Egy ezüstgyűrű

valószínűen a szél által elhordott egyik sírnak tartozéka volt, az ásatások alatt találtatott a föld felszínén (51. kép).

Az ásatás nagy részén jelen volt *Bartucz* Lajos antropológus, aki a gazdag csontvázanyag felvételének és később feldolgozásának munkáját



50. KÉP. KENÉZLŐ (SZABOLCS M.), AZ ÚJABB ÁSATÁSOK ELŐTT ELŐKERÜLT KÉT EZÜST ŐVDSZÍTMÉNY.

1—2: kétszeres nagyság, 1a—2a-b: természetes nagyság.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

végezte. Az antropológiai anyag a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Tárában, annak embertani gyűjteményében, a régészeti anyag a Régészeti Osztályán őriztetik.

A sírok számozásánál tekintetbe vettem a Jósá által felásott sírokat, ezért az új ásatásból származó első sír 26 számot kapott. A sírok fekvése :



51. KÉP. KENÉZLŐ.

Term. nagys.

Az ásások területén,
síron kívül talált ezüst-
gyűrű.

Ny-K ; fej a sírnak nyugati, láb a keleti végében. Az összes sírok egy sorban feküdtek (49. kép).

26. sír. Mélysége 1 m. Az emberi váz feje mellett baloldalt a ló koponyája. A ló orrára rádobva a zabra (olyan típus, mint 57. képen) rézsutosan fölfelé. A kengyelpár egymáshoz közel, a lóváz és az emberi csontváz között fekszik (típus, mint 57. képen). A ló vázából csak a lábak kerültek meg. Az emberi váz jobb keze a hason behajlítva, az alsó karszár közepén az ép bronzkarperec, a balkar kinyújtva fekszik. Ennek alsó szárán a másik karperec (mindkettő lapos, díszítetlen). A mell közepén 2 drb bronzgomb (mint 55. kép, 46—49). A két váz között lenn őskori tűzhely maradványa, benne egy füles cserép darab. A síron kívül különböző őskori maradványok: egy neolitikus tűzhely, benne fekete színű füles csupor; cseréptöredékek és egy ép csésze. Továbbá festett agyagpohár (Tomba, *Archaeologia Hungarica*, V—VI., XLI. tábla 6.) és egy zsugorított váz maradványai. Körülötte mindenütt cseréptöredékek. A 26—27. sírok között két őskori dolgozókö. (Koponya és váz rossz állapotban. Nő.)

27. sír. Mélysége 1 m. Csontváz, mellékletek nélkül. A váz megfordított helyzetben fekszik: fej keleten, láb nyugaton. (Koponya és váz rossz állapotban. Gyermekek.)



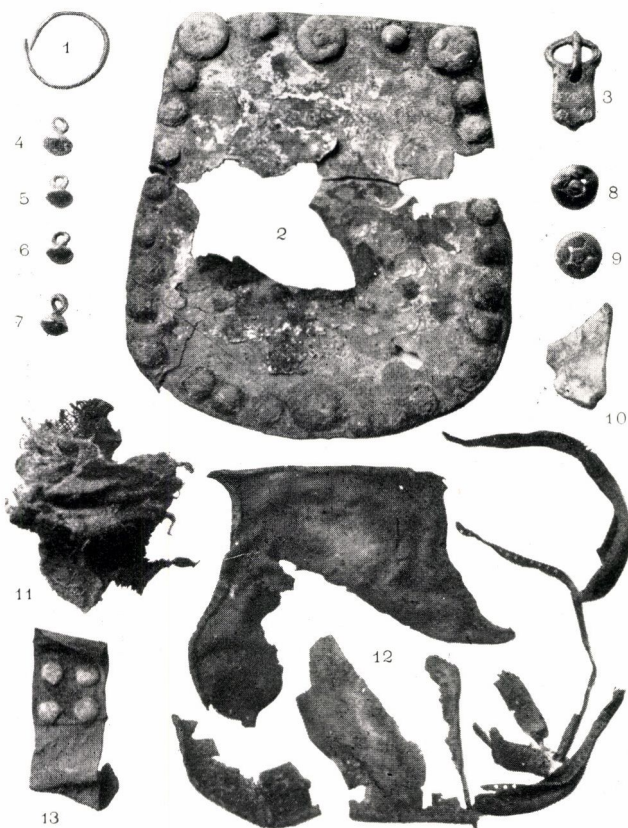
52. KÉP. KENÉZLŐ. 28. SÍR.

28. sír. (52. kép.) Mélysége 0.75 m. A férfiváz feje nyugatra, lába keletre. A lócsontok a férfiváz baloldalán, a balláb aljánál kezdődnek. A férfiváz fejének jobbján ezüst nyitott karika (54. kép, 1). A fej tetejénél körtealakú kengyelvas töredéke (53. kép). A mellen 4 db



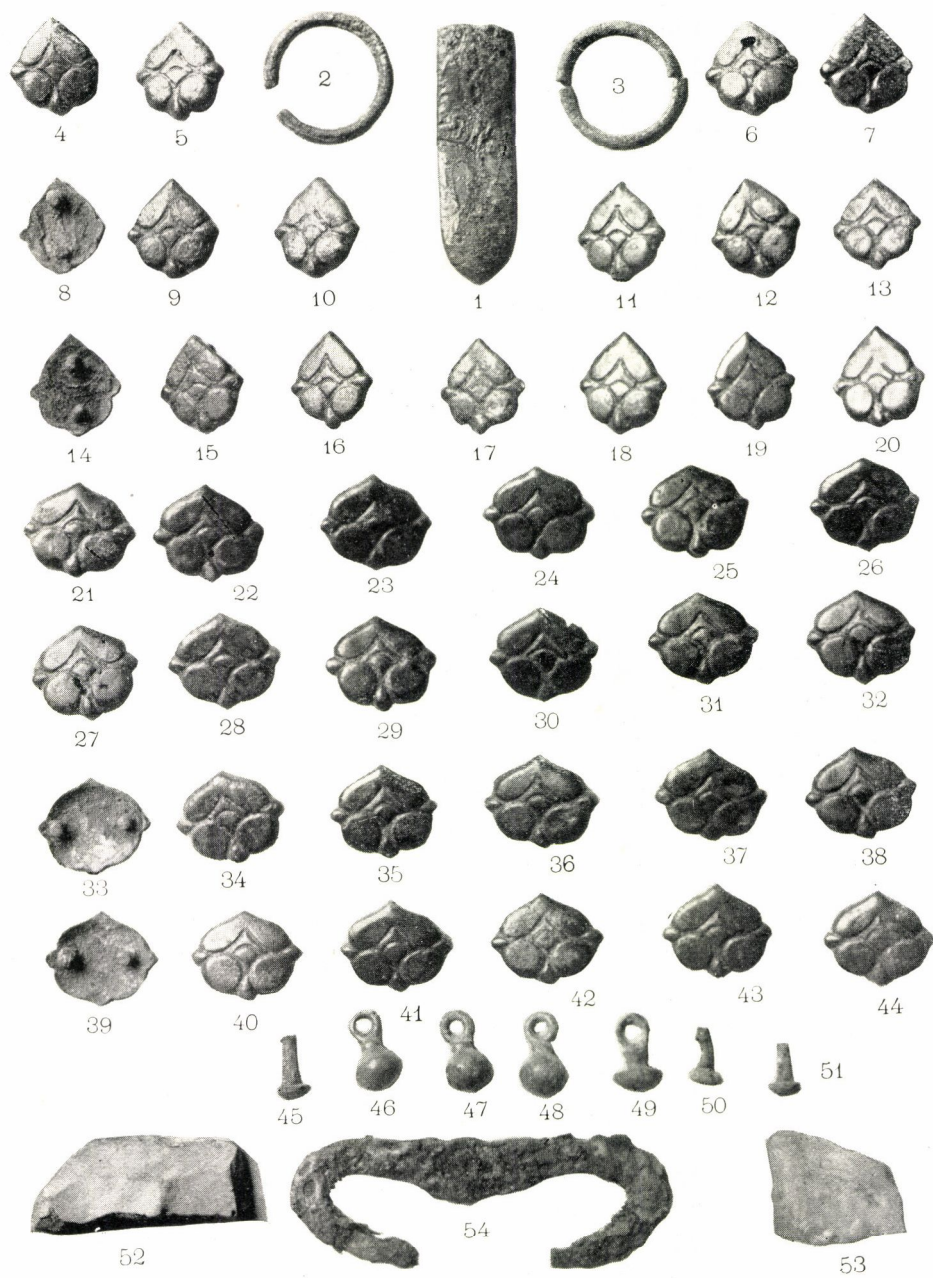
53. KÉP. KENÉZLŐ. 28. SÍRLELET.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



54. KÉP. KENÉZLŐ. 28. SÍRLELET.

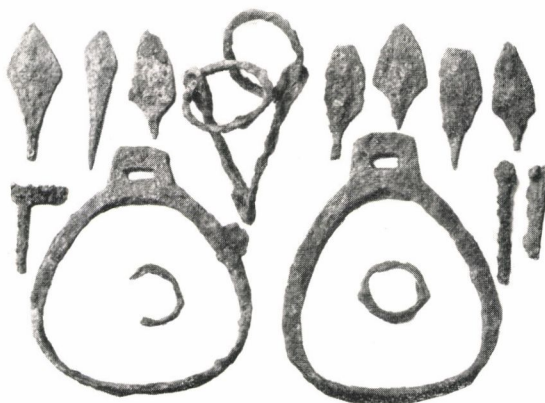
Cca $\frac{1}{2}$ nagys. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



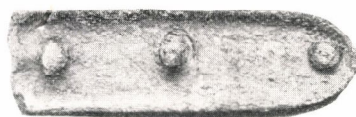
55. KÉP. KENÉZLŐ. 29. SÍRLELET.
Cca $\frac{3}{4}$ nagys. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



56. KÉP. KENÉZLŐ. 29. SÍRLELET. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



57. KÉP. KENÉZLŐ. 29. SÍRLELET.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



58. KÉP. KENÉZLŐ.
Cca $\frac{1}{1}$ nagys. 29. sír szíjvégének (55. kép, l)
hátsó oldala.



59. KÉP. KENÉZLŐ. 30. SÍRLELET.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

lencsealakú bronzgomb (54. kép, 4–7), egy a gerinctől jobbra, a többi balra. A jobb csípőnél tarsolylemez (a nyergen), szokásos alakú; első és hátsó bronzlemezek szélükön szegecseltek (54. kép, 2). Ugyanitt nagyobb és kisebb bőrdarabok, behajtott szélükön szegés és fonálynymok (54. kép, 12), a bőr belső felületén fehér vászondarabok (54. kép, 11); négy bronzszöggel összekapcsolt szíjdarab (54. kép, 13); 2 darab rajkszögformájú bronz nitszeg (54. kép, 8–9) és kisebb bronzcsat (54. kép, 3). Vasdarab rátapadt vászondarabbal és tűzcsiholó (54. kép, 10) a tarsoly belsejében feküdtek. Lejjebb 1 arasznyira lapos vasnyílcsúcs (53. kép).



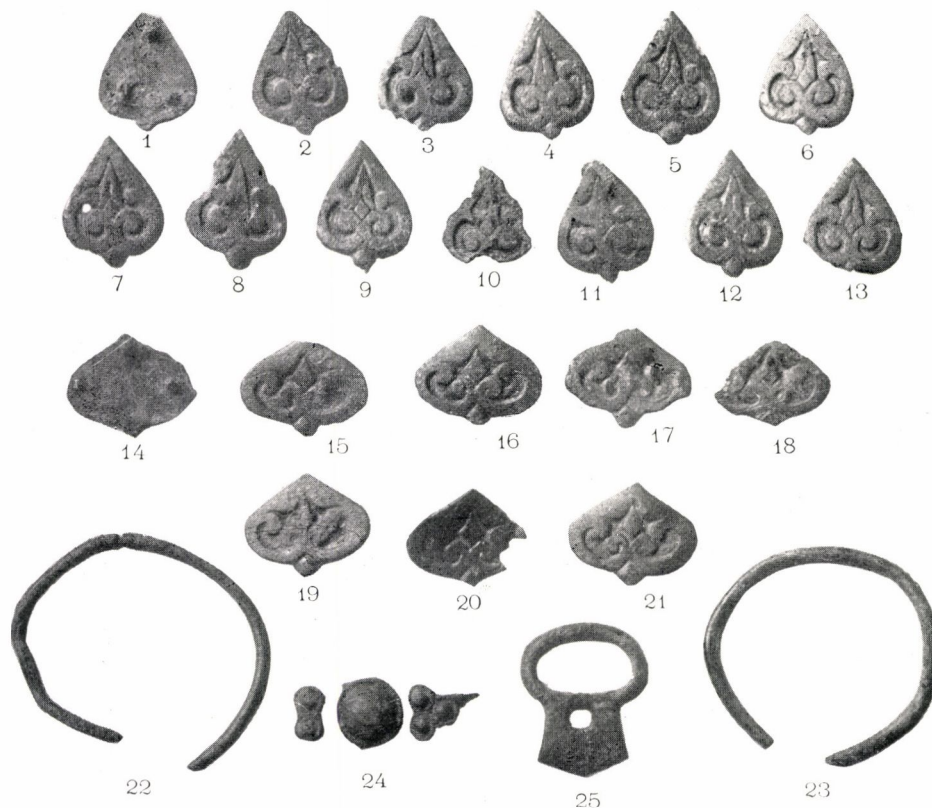
60. KÉP. KENÉZLŐ. 30. SÍR.

A tarsoly mellett följebb vaskés töredékei (53. kép). A váz baloldalán a könyök magasságában a másik kengyelvas (53. kép). A váz baloldalán a medence magasságában különféle vastárgyak: kívül vasnyílcsúcs, kiesve a tegezéből. A bal combcsonttól kezdődően lefelé a lábszár mellett kívül tegez, benne a nyilak rendben. A medence alatt a nyereg (52. kép), a jobb combcsont alól ennek vasváza jól kilátszott, a jobboldalon pedig a nyereg fa részének maradványai. A fa Hollendonner F. szíves meghatározása szerint *nyárfa* (*Populus*), valószínűen *rezgő nyárfa*

(*Populus tremula* L.), itt-ott szüette járatokkal. A tarsolylemez ezen falap fölött fekszik. A lócsontváz nem teljes, csak a fej és mellső részek vannak meg. Bordák már hiányzanak. Lófejnél zabla, oldalvassal, töredékes állapotban (53. kép). (Koponya és váz rossz állapotban. Kissé mongoloid. Férfi.)

29. sír. Mélysége 1·10 m. A jobb lapocka alatt az egyik nyitott bronzkarika, valamivel lejjebb másik nyitott karika a csont alatt (55. kép, 2–3). A jobbkar kinyújtva a test mellett. A jobbtenyér alatt és a jobb medencefél alatt húzódva egy sorban nyolc bronzpityke, fa- és bőrmaradványok között. A melltájon, inkább a jobb félen, három bronzgomb (55. kép, 46–48). A jobb csípőcsont szélénél csiholóvas

kovával (55. kép, 52–54). A bal alkar a medence felé behajlítva. A jobb combcsonton vasdarabok látszanak. Ezek a tegez részletei (57. kép, oldalt). A tegez a lábak között fekszik a medencétől kezdődően. Szája fölfelé, benne rendetlenül 7 darab nyílcsúcs (57. kép). A tegez vasvereiteinek bronzszegecslése itt-ott jól kivehető. A tegez alakját pontosabban



61. KÉP. KENÉZLŐ. 31. SÍRLELET.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

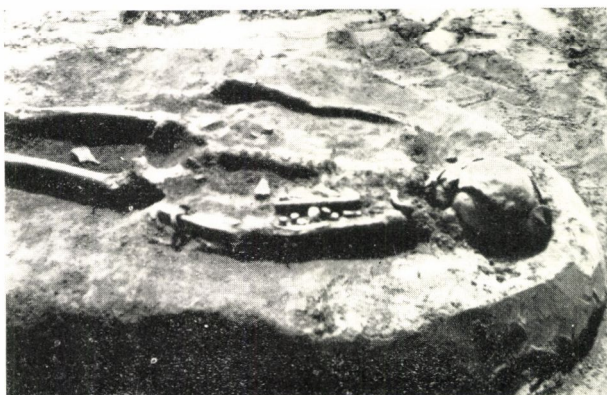
nem lehetett megállapítani. A medencén sűrűn egymás mellett keresztben nagyobb bronzpitykék. Lejjebb a medencétől először három kisebb bronzpityke került elő közel egymáshoz, még lejjebb feküdt a nagyszíjvég (55. kép, 1; 58. kép), ez utóbbi már közel a tegez szájához, de körülbelül 5 cm-rel mélyebben fekvő rétegben. A nagyszíjvég előtt is kis pityke. Ezen kis pitykék némelyike megállapíthatólag ruhán, más részük fán volt alkalmazva. A bal deréknál kívül kezdődött a szablya, élével kifelé, csúcsával lefelé, kissé rézsutosan a sír közepe irányában a végé-



62. KÉP. KENÉZLŐ. 33. SÍR.

bal combcsont fejéhez símulva. A váz baloldalán, a kard mellett kívül lófej, szájjal előre. Szájából a zabla kiesve, összehajlott helyzetben (57. kép). A ló fején, a befelé eső oldalon kengyel, a férfiváz jobb térde táján kívül másik kengyel, mindkettő körtealakú és ép (57. kép). A ló fején közel a kengyelhez, de hátrább, vaskarika, hátrább ismét egy vaskarika (57. kép). A medencén bronzgomb is volt (55. kép, 49), közel a jobb combcsontához. A jobb combcsontnál csúcsával befelé vaskés, nyele kifelé állott. (Koponya jó, váz hiányos. Keletbalti és mediterrán rassz keveredése. Férfi.)

30. sír (60. kép). Mélysége 1 méter. A bal combcsont fejénél botnak csontfeje (59. kép és 70. kép, 3), fejjel fölfelé és nyelével le-



63. KÉP. KENÉZLŐ. 34. SÍR.

vel (56. kép). A szablya teljes hosszúsága 87,2 cm; pengéjének mindkét oldalán vércsatorna húzódik; az alsó, 22 cm rész kétélűvé szélesedő; a penge hátára 46,5 cm esik. Körülötte végig kis apró pitykék. A medencecsontok felemelése után a földben több nagyobb bronzpityke feküdt még közel egymáshoz, sorban.

Ugyanilyen volt egy a

bal combcsont fejéhez símulva. A váz baloldalán, a kard mellett kívül lófej, szájjal előre. Szájából a zabla kiesve, összehajlott helyzetben (57. kép). A ló fején, a befelé eső oldalon kengyel, a férfiváz jobb térde táján kívül másik kengyel, mindkettő körtealakú és ép (57. kép). A ló fején közel a kengyelhez, de hátrább, vaskarika, hátrább ismét egy vaskarika (57. kép). A medencén bronzgomb is volt (55. kép, 49), közel a jobb combcsontához. A jobb combcsontnál csúcsával befelé vaskés, nyele kifelé állott. (Koponya jó, váz hiányos. Keletbalti és mediterrán rassz keveredése. Férfi.)

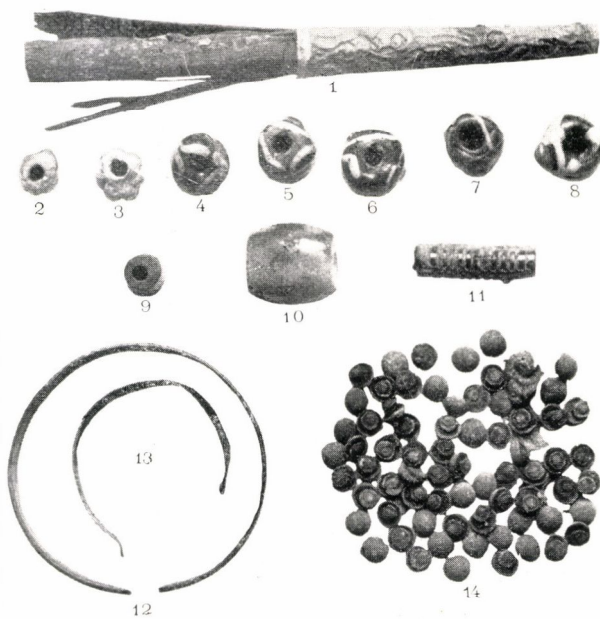
30. sír (60. kép). Mélysége 1 méter. A bal combcsont fejénél botnak csontfeje (59. kép és 70. kép, 3), fejjel fölfelé és nyelével lefelé fekvő. A férfiváz lába végében közepesen lófej, mellette a mellső lábak. A lábak között az oldalpecsés zabla (59. kép). A lófej baloldalán az egyik kengyel, félig eldőlvé, de sokkal előbbre csúszva, közel már a férfiváz bal lábafejéhez; a másik kengyel álló hely-

zetben. Mindkét ken-
gyel hossz tengelyé-
vel a sír hosszában
fekszik (59. kép). A
férfi lába feje között
8-as alakú vascsat
(59. kép); a jobb-
könyök táján formát-
lan vasdarab és 2 db
fenőkö (59. kép); a
keresztcsont alatt vas-
kés töredékei, a bal-
oldalon ugyanitt formátlan vasdarabok. (Koponya és váz rossz álla-
potban. Férfi.)



64. KÉP. KENÉZLŐ. 34. SÍR.

31. sír. Mélysége 0'65 m. A lófej a gyermekváz felett kissé balra. Az alsókarszárak helyén egy-egy bronzkarperec (61. kép, 22, 23), a jobb-kézfejnél ezüst gyűrűtöredék (61. kép, 24), a medencén két sorban szív-
alakú bronzgombok, (61. kép 1–21.) kettős sorban a kisebb szívalakú
gombok, az alsó sorban
feküdtek csúcscsal bal-
felé sorakozva; a felső
sorban voltak a széle-
sebbek, de közöttük két
csúcsos kisebb is volt.
A medence alatt ez a
sor tovább folytatódik.
A medence jobbfelében
kis bronzcsat (61. kép
25). A csontok nagyon
korhadt állapotban van-
nak. A lókoponya előtt
vaszabla, kettétörve. A
jobb combcsont külső
oldalán végződik a ló
lába patájával. A bal
combcsont mellé la-
pulva, kívül vaskés pen-
géjének töredéke a mar-



65. KÉP. KENÉZLŐ. 34. SÍRLELET.

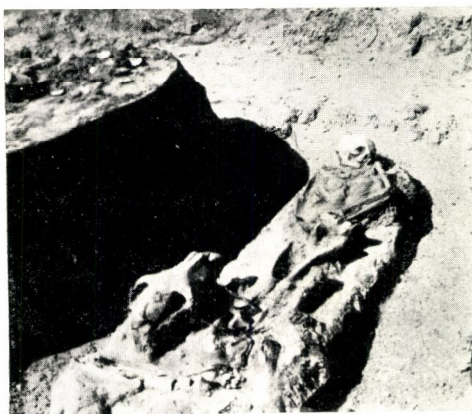
Cca 1/2 nagys. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



66. KÉP. KENÉZLŐ. 34. SÍRLELET.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

33. sír (62. kép). Mélysége 0'95 m. A fejnél nagyobb agyagbögre. Egyéb lelet nincs. (Koponya jó, váz hiányos; kauk. mong.; férfi.)

34. sír (63–64. kép). Mélysége 1 m. A bal felsőkar és a bordák között fapálcika (összehasonlító anyag hiányában nem lehetett pontosan meghatározni, de a *Pinus silvestris*-szel rokon délebbi, *P. Pallasiana* és keleti *P. densiflora* és *Thunbergii* fajokhoz hasonlít legjobban; Hollen-donner F. szíves közlése) rozsezüst verettel (65. kép, 1), a fapálca üre-gében ovális alakú vasdarab. A sír hosszában fekvő, ennek külső oldalá-hoz símulva különféle alakú, nagyságú színes gyöngyök egy csomóban (63. kép, 65. kép, 2–11), közöttük bronztrödékek. Mindkét alsókar-



67. KÉP. KENÉZLŐ. 35. SÍR.

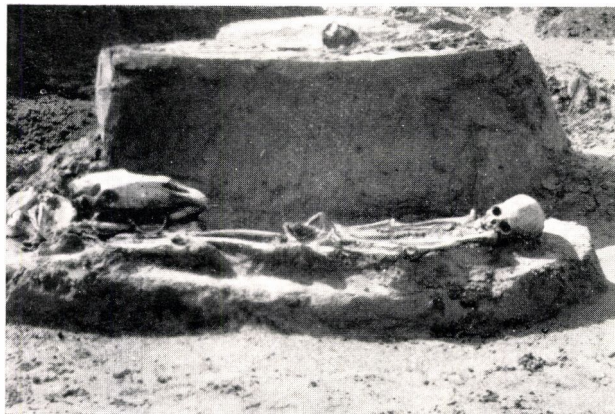
kolat egy részével. (Koponya és váz igen rossz állapotban. Gyer-mek.)

32. sír. Mélysége 0'95 m. Kettős sír. Mindkét váz fejénél egy-egy durva munkájú, díszítetlen agyagbögre, a baloldali váz térdének magasságában, a síron kívül neolitikus ép edény. A sír őskori rétegben fekszik. (A csontok csaknem teljesen elkorhadtak.) (Koponya jó, váz hiányos. Kaukázusi mongoloid. Férfi.)

száron bronzkarperec (65. kép, 12–13). A koponya roncsai kö-zött állati csont, az állkapocs a mell tájáról került elő, egy fog-gal. A lábfejen a cipő marad-ványai, sűrűn bronzgombokkal kirakva. (64. kép, 65. kép, 14.) A lábak végében kengyelpár (66. kép), a balláb mellett vaszabla (66. kép). Lócsontok nincsenek. (Koponya és váz rossz állapot-ban. Mongoloid vonások. Nő.)

35. sír (67. és 68. kép). Mély-sége 1'20 m. A jobb alsó láb-

száránál kívül a lófej. A jobb alsó láb-száron, baljával a ló fejére támaszkodva kengyel, párja mellett fekszik talpával előre és csúcsaival a sír vége felé (típus, mint 78. képen baloldalt). Ezen utóbbi kengyel fülénél fekszik a vaszabla, egyenes oldalvassal (típus, mint az előbbi



68. KÉP. KENÉZLŐ. 35. ÉS 36. SÍROK.

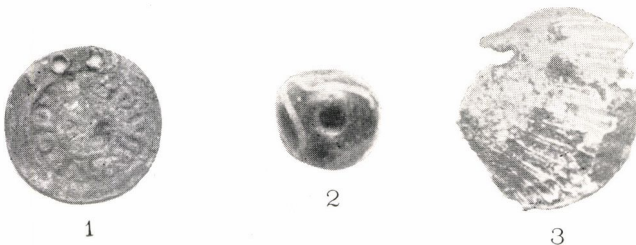
sírból). A ló jobblába a nő ballába mellett van, a lóláb mellett nagy vascsat (mint 85. képen), a ló feje mögött a sír végében keresztben álló lólábak. A zabla alatti rétegben lapos vasdarabok. (Koponya jó, váz rosszabb állapotban. Kaukázusi mongoloid. Nő.)

36. sír. Mélysége 0'60 m. A medence táján bronzlemez töredékei. Egyéb lelet nincs. (Csontváz megsemmisülve.)

37. sír. Mélysége 0'60 m. A fej mellett jobbra kis díszítetlen, durva agyagbögre, a nyak táján 3 gyöngyszem és egy kagyló. A fej alatt ezüst-érem (Pavia, Rodolphe de Bourgogne, 922—926; C. Brambilla, *Monete di Pavia*, 1883, Tav. III, 4, Jónás E. közlése) szélén 2 helyen átlyukasztva (69. kép, 1). (Csontváz megsemmisülve.)

38. sír. Mélysége 1'90 m. A csontváz baloldalán kívül agyagbögre, rossz állapotban, a csontváz maradványai alig láthatók; a sír körüli földben egyéb őskori töredékek között egy csiszolt kőszerszám és egy neolitikus harpuna töredéke. (Koponya rossz állapotban. Nő.)

39. sír. Mélysége 0'40 m. A lábak végében hosszúkas vascsat keresztben fekvő. A jobb láb végénél kívül két darab különböző vasnyílcsúcs, mind a kettő csúccsal lefelé; mellettük



69. KÉP. KENÉZLŐ, 37. SÍRLELET.

¹/₁ nagys. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



70. KÉP. KENÉZLŐ, 39. (1—2) ÉS 30. (3)
SÍRLELETEK.

Cca $\frac{1}{3}$ nagys. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

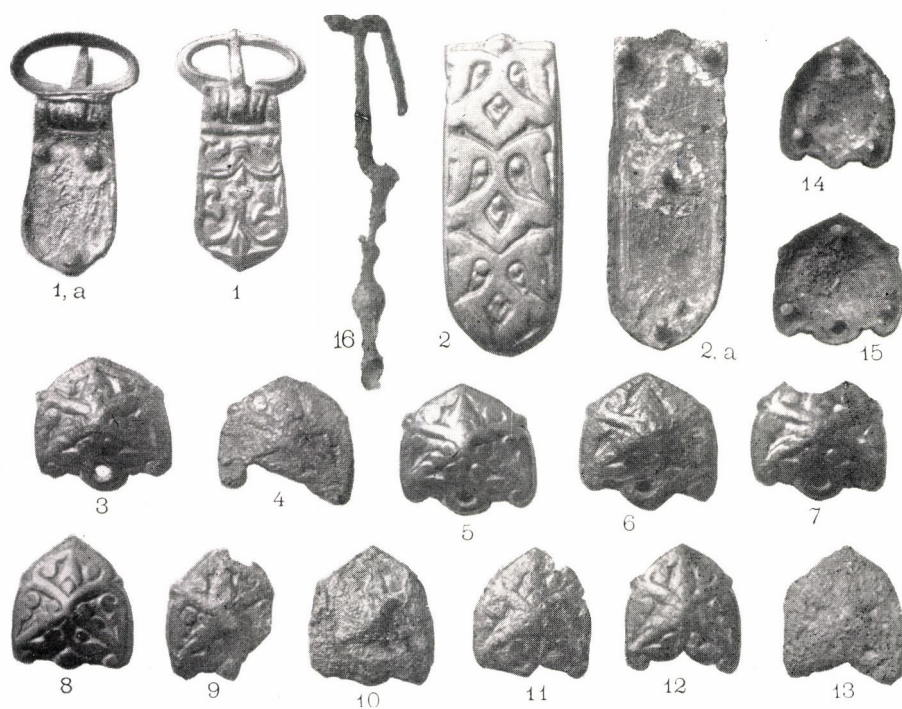
feljebb zabla (típus, mint 74. képen); a lábak végében közepén az egyik kengyel, talpával hátrafelé, a másik kengyel ugyanolyan helyzetben, a bal lábfejnél kívül (mindkét kengyel olyan típus, mint 74. képen); a bal alkar alatt vaskés, tokjának maradványaival, a balláb alsó szára mellett, belül nagy csontlap, egyik lapján «palmetták»-ból álló végtelen mintával díszítve (74. kép, 1—2). A jobbláb alsó száránál kívül egy másik nagy vascsat töredékes állapotban, mellette keresztben egy vékony hosszúszerű nyílcsúcs; az előbbi csontlap párja valamivel bentebb került meg a lábak között a jobb alsó lábszár közepe felé tartva kívülről. Egy kereszt-



71. KÉP. KENÉZLŐ, 41. SÍRLELET.

$\frac{1}{2}$ nagys. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

középen görbehátú lapos vaspálcika, az egyik a kézfejnél, a másik jóval lentebb feküdt. Mindkettő hosszanti irányban és hátal fölfelé. Azután rövidebb és hosszabb vékony vaspálcikák. Köztük egy lapos szigonyalakú, mely



72. KÉP. KENÉZLŐ. 42. SÍRLELET.

²/₃ nagys. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



73. KÉP. KENÉZLŐ. 42. SÍR-
LELET SZÍJVÉGÉNEK RAJZA
(l. 72. kép 2).



74. KÉP. KENÉZLŐ. 42. SÍRLELET.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

legszálon feküdt az élén. Az összes darabok sűrűn egymás mellett hosszanti irányban feküdtek, felső végüknél kissé görbülő keskeny lapos vaspánt haladt keresztben; a hosszúkás vaspálcikák között lapos vasdarabok is feküdtek. A bal medence alatt 3 darabra tört köszörűkő. Lócsontok nem voltak. (Koponya jó, váz hiányos. Kaukázusi mongoloid. Férfi.)

40. sír. Mélysége 0'45 m. A mellkas jobboldalán, közel a fejhez tegeznek a füle és mellette 3 levélalakú, lapos nyílhegy. Lentebb a medencetájon hosszúkás vasdarab (2 szeggel átütve), mely valószínűleg



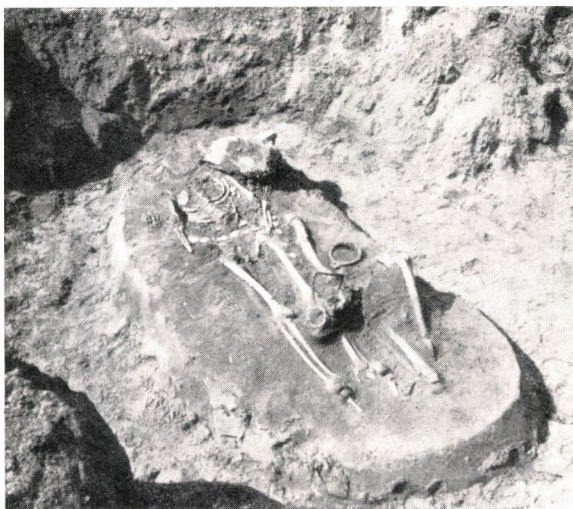
75. KÉP. KENÉZLŐ. 45. SÍR.

a tegezhez tartozott. Hasonló darabnak töredéke valamivel föntebb került meg, mindkét darab hosszanti irányban feküdt; ugyanezen tájon vaszabla töredéke (mint 74. kép), magasabb rétegben a medence baloldalán famaradványok. A férfiváz baloldalán ló feje, mellette fölfelé vaskengyel, talpával fölül; a lócsontváz fölött még két darab, az előbbiekhöz hasonló vasnyílhegy, fölfelé a ló feje mellett jobboldalon másik kengyel-

vas (típus, mint 59. képen, jobboldali). (Koponya rossz, váz elkorhadt. Férfi.)

41. sír. Mélysége 0'50 m. A koponya jobboldalán töredékes agyagbögre, a koponya homloki részén sorjában 4 darab szívalakú csüngő vékony bronzlemezről (erősen töredékesek) csúccsal lefelé. A bal alsó karszáron bronzkarperec (kerek átmetszettel, töredékes), a gerinc mellett jobbra bronzgombok egész a medencéig (71. kép.) A jobb alsó lábcsáznál magasabb rétegben háromszög alakú vastárgy, melynek egyik oldala törött. A koponya jobboldalán ezüst karika. Utólagosan előkerült a másik ezüst fülkarika; a jobb alsókar alatt még egy bronzkarperec: lemezről, vége felé szélesedő (71. kép.). (Koponya és váz rossz állapotban. Mongoloid vonások. Nő.)

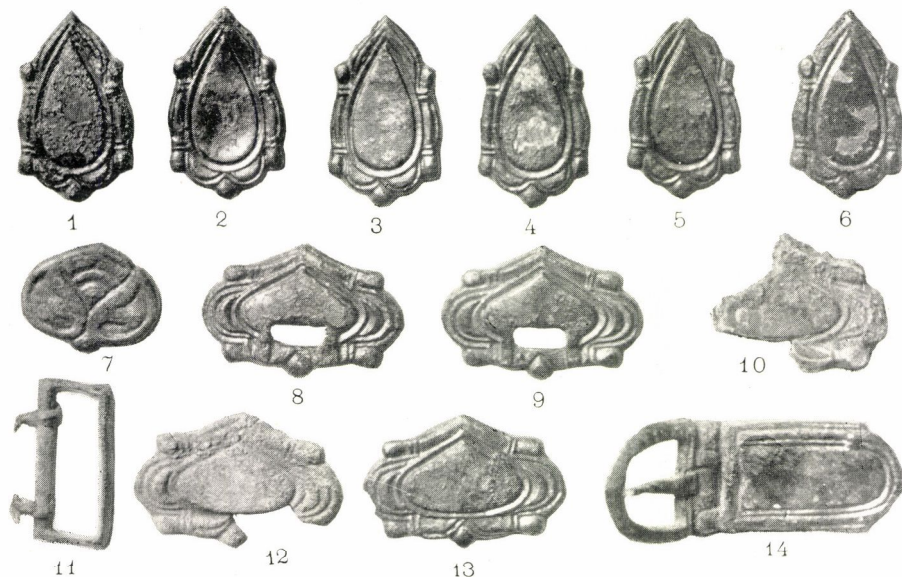
42. sír. Mélysége 0'65 m. A jobbtérd táján vaszabla (74. kép); a mellkas közepén nagyobb vasdarab nagy rozsdacsomóban és vasnyílcsúcs (74. kép). Ugyanitt kisebb vastörmelékek. A medence balján szív alakú veret, jobboldalon hasonló, középen harmadik. A medence jobboldalán nagyszíjvég (72. kép, 2—2a), a jobbkar alatt szorosan egymás mellett két ezüstpityke, a baloldalon hasonló, középen alább egy keskenyebb, a medencére rásímulva egy szélesebb; egy szélesebb pityke középen a has közepén, ugyanott egy hasonló. A csuklós csat (72. kép, 1—1a) a medence közepe táján feküdt. A combcsontok között egy kis ezüstpityke, a jobbcomb külső oldalához símulva egy vaskés (74. kép), a sír legvégében a ló csontvázán túl vascsat (74. kép), a ló feje fölött fekszik az egyik kengyel, a ló feje alatt a másik kengyel (74. kép). Utólagosan előkerült ebből a sírból egy fülbevaló, hosszú csüngővel (72. kép, 16). Az összes övdíszítmények anyaga ezüst, a hátter aranyozva. (Koponya és váz rossz állapotban. Férfi.)



76. KÉP. KENÉZLŐ. 45. SÍR.

43. sír. Mélysége 0'55 m. Koponyánál ezüst fülbevaló karika. A mellkas mellső felében és alul a jobb felében bronzgombok (mint 71. képen). A jobb alsó karszár közepén bronzkarperec (kerek átmetszetű, végei szélesedők, egyébként díszítetlen), közben a föld között őskori cserepek. A medencén kisebb bronzgombok (mint 71. kép). A kezek a medence felé vannak hajlítva; a lábnál a cipőgomb díszítményei (mint 65. kép 14). (Koponya és váz rossz állapotban. Nő.)

44. sír. Mélysége 1 m. Az alsó karszárakon egy-egy lapos nyitott bronzkarperec (egyik szélesedő, másik keskenyedő végekkel), a lábak végénél magasabb rétegben vascsat. Ugyanezen tájon az egyik vaskengyel (mint 74. kép); a váz mellén jobboldalt egy ezüstkomb filigránnal díszítve, erősen oxydálódott állapotban; a váz ballábá-

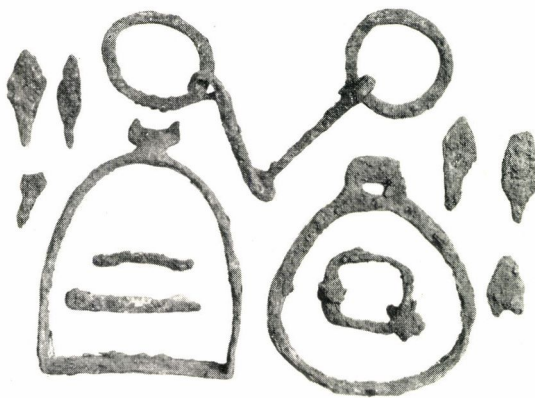


77. KÉP. KENÉZLŐ. 45. SÍRLELET.

Cca $\frac{2}{3}$ nagys. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

nál alul a lófej, alatta belül a másik kengyel (hasonló az előbbihez). A ló orránál balra vaszabla (mint 78. képen), a lábai keresztbetéve. (Koponya és váz rossz állapotban. Nő.)

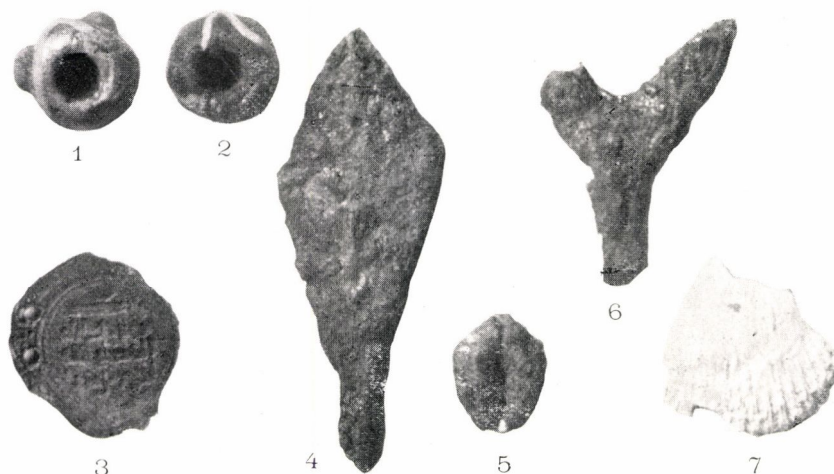
45. sír. (75–76. kép) Mélysége 1' 20 m. A lófej a sír elején van, az emberi váz balvállának megfelelő helyen, magasabb rétegben ; hátrább baloldalon az egyik kengyel, és még hátrább a vaszabla. A két kengyel nem egy pár (78. kép). A férfiváz baloldalánál a bal alsó karszárnál, közel



78. KÉP. KENÉZLŐ. 45. SÍRLELET.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

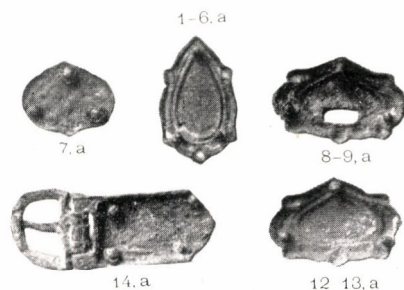
egymáshoz 3 darab szív-
alakú ezüstveret. Hasonló
jobbaldalon is, lappal le-
felé, ugyanabból a jobb-
oldalra és a medence körül
is. Hosszúkás alakúak és
kisebb szív alakúak vegye-
sen. A hosszúkásak kereszt-
ben állnak. Ugyanezen
tájon hosszúkás vasdarab.
Ezen veretek kettős sorban
feküdtek párhuzamosan ; a
csat (77. kép, 14) a me-



79. KÉP. KENÉZLŐ. 45. SÍRLELET.

Cca $\frac{1}{1}$ nagys. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

dence közepén feküdt ; keresztben jobbfelé nézve, mellette folytatólagosan hosszúkás veretek. A balkéz táján kisebb csúcsos veret, csúcsával lefelé. A jobb alsó lábszáron hosszú keskeny vasdarab (78. kép) hosszanti irányban. A baloldali előbb említett csúcsos verettől 10 cm-re, hosszanti irányban másik csúcsos veret, szintén csúccsal lefelé. A jobb vállnál egymás mellett egy csomóban különféle alakú vasnyílcsúcsok (78. kép és 79. kép, 4, 6), valamennyi fölfelé, legnagyobb rendben (76. kép). A medence alatt falapnak a maradványai. A bal felsőkar külső oldalán, a bordák és a karszár között 2 nagy gyöngyszem és kagylóhéjdarabok (79. kép, 1–2, 5, 7). A két kengyel között másik nagy vascsat (78. kép). A bal alsó karszár alatt egész kicsiny szívalakú ezüstpityke (77. kép, 7). A bal alsókar vége alatt téglalapalakú bronzkeret (77. kép, 11). Az öv körül mindenütt szövet maradványai. A bal combcsont külső oldalán 5 darab szívalakú ezüstveret sorakozik csúccsal lefelé (76. kép). Hat csúcsos veret fönnyugyan ezen helyen feküdt. A mellkas baloldalán rosszezüstből készült pénz (79. kép, 3), szélén két helyen lyukasztva (Ahmed ben Ismaïl ; 295–301 H. =



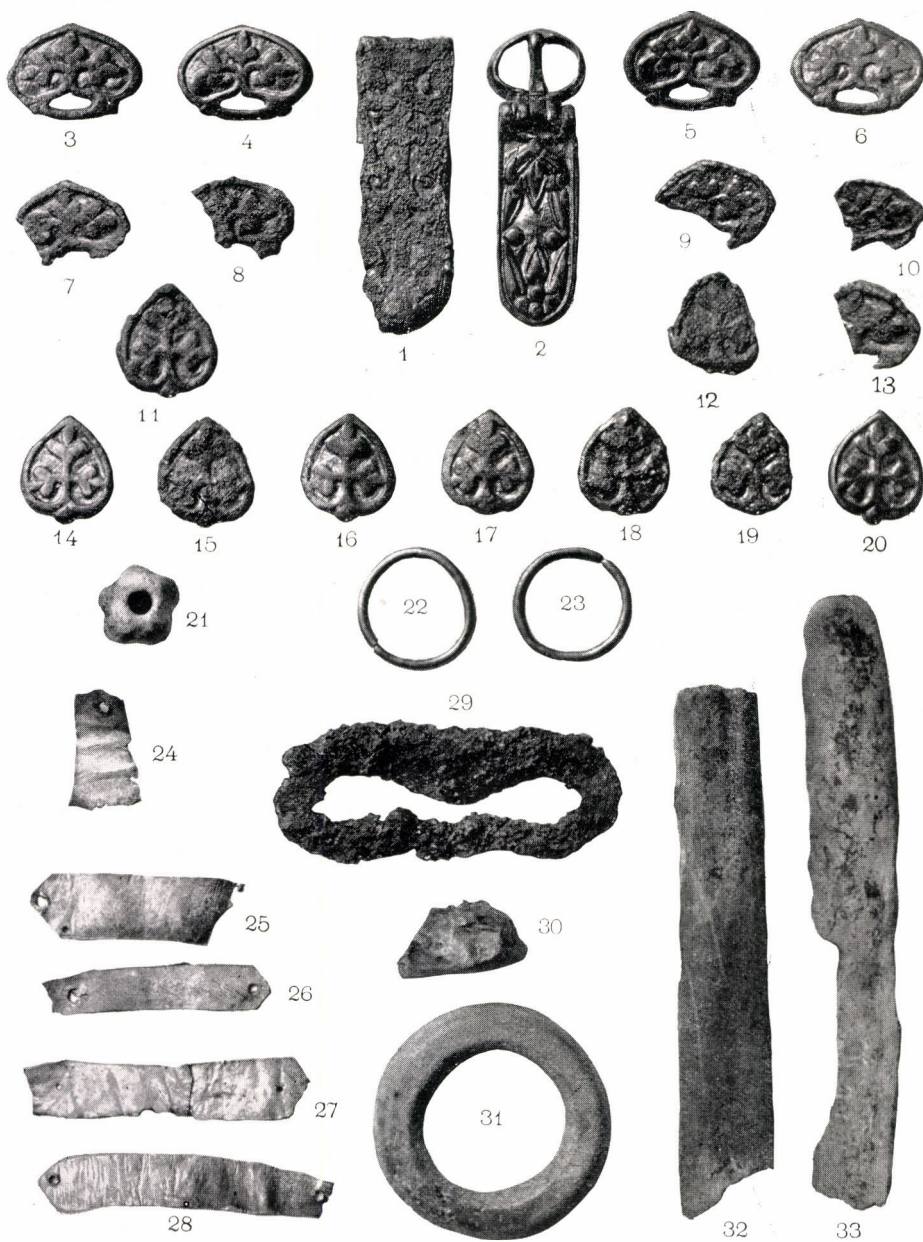
80. KENÉZLŐ, 45. SÍRLELET ÖVDSZÍTMÉNYEINEK HÁTSÓ OLDALA. (I. 77. KÉP)

Cca $\frac{1}{2}$ nagys.

907—913 Kr. u.; Demel meghatározása, Bécs). Az összes övveretek ezüsből készültek öntés útján, a felületük részben aranyozva van. A felerősítés technikáját l. 80. képen. (Koponya és váz rossz állapotban. Fiatal férfi.)

46. sír. Mélysége 1 m. A könyök táján kis szívalakú ezüstpityke (81. kép, 11). Ugyanezen az oldalon a könyök alatt valamivel nagyobb ezüstpityke (81. kép, 3). Az alsó karszár alatti rétegben másik hasonló darab. Az alattuk való rétegben falap. A medence szélén 2 darab szívalakú pityke. A koponya két oldalán karikafülbevaló (81. kép, 22—23), jobboldalon mellette, zöldszínű gyöngyszem (81. kép, 21). A medence közepe táján szívalakú veret élén állva, a medence közepén hosszúkás pityke és az ezüstcsat (81. kép, 2). Ugyanezen tájon még két szívalakú veret szabálytalan helyzetben. A könyök alatt 2 darab hosszúkás pityke és egy szívalakú, a közepe táján egy darab áttört hosszúkás ezüstpityke. A medence falapon fekszik. A baloldalon a mellkasban ezüstitörmelések. A balkönyök alatt hosszúkás áttört pityke. A jobb felsőkarszárnál ezüst nagyszíjvég töredékes állapotban (81. kép, 1). Egy áttört pityke a jobbmedence alatti rétegben; a bal alsó karszár alatt szívalakú pityke, alatta hosszúkás faragott csontlemezek a karszár hosszában (81. kép, 32—33). A balkézen kívül, csúccsal fölfelé levélalakú nyílcsúcsok, szorosan egymás mellett. Körülötte a tegez vasvázának töredékei (82. kép). A tegez folytatásában lejjebb tűzcsiholó acél kovakővel (81. kép, 29, 30), mindezek a balcombsont külső oldalánál a medence alatt levő földrétegben. Szélesebb pityke a bal combsont alatt, ugyanitt ezüstszalag. A csontváz jobblába végében lófej és lábai. A lófej jobboldalán a két kengyel egymás alatt (82. kép). A sír végében baloldalt a zabla (82. kép,) a lófej alatt belül ezüstszalag töredékei (81. kép, 24—28). A sír bal végében vastag bronzkarika (81. kép, 31), ugyanazon tájon lapos vasdarab töredékei. Az ezüst övdíszek felerősítésének technikáját l. 83. képen. E díszítmények háttere aranyozva. (Koponya és váz rossz állapotban. Férfi.)

47. sír. Mélysége 0,30 m. A koponya töredékénél arany hajkarika (84. kép fönn baloldalt). Az alsókarszáraikon egy-egy nyitott végű lapos bronz karperec (84. kép). A mell közepén ovális alakú vaskeret (84. kép, közepén). A bal vállnál belül csontpálcika, két végénél ezüst foglalattal (84. kép, jobboldalt fönn). Alul a váz bal lábánál kengyel és zabla egymás mellett. E zabla középső része öt egymásba kapcsolódó hurokból áll (84. kép). A lábak végénél csaknem teljesen elkorhadott lócsontmaradványok. (Koponya rossz, váz megsemmisülve. Mongoloid vonások. Nő.)



81. KÉP. KENÉZLŐ. 46. SÍRLELET.
Cca $\frac{3}{4}$ nagys. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

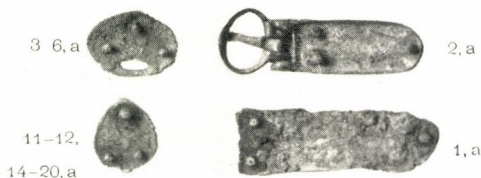


82. KÉP. KENÉZLŐ, 46. SÍRLELET.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

48. sír. Mélysége 0'65 m. Alábak végénél jobb-
oldalt lókoponya. Balol-
dalt zabla, a medencén
alul; magasabb rétegben
az egyik kengyel, hát-
rább mellette a másik
(olyan típusok, mint 66,
kép baloldali kengyel).
A koponya két oldalán
egy-egy nyitott egyszerű
ezüstkarika. A jobb
combcsontnál vastöre-

dékek. (Koponya és váz rossz állapotban. Férfi.)

49. sír. Mélysége 0'50 m. A lófej a csontváz baloldalán fekszik, az
alsó lábszár magasságában, a
halott feje felé fordulva. A ló-
koponya két oldalán a ló lábának
csontjai. A lókoponya tetején
szívalakú ezüstpityke. (85. kép
26). Valamivel mélyebb réteg-
ben, a sír végében levő ló-láb-
szárcsontoknak tetején, hosszú-
kás vascsat (85. kép, 35). A ló-
koponya baloldalánál, a ló lábcson-
tjai fölött, vaszabla és vaskengyel
(86. kép). Elöl a ló szája alatt a másik kengyel, nagyon töredékes álla-
potban. Az emberváz csontjai
csaknem teljesen elkorhadtak.
Mindkét karszár helyén egy-
egy rosszezüst karperec (85.
kép, 31, 32). Az emberi kopo-
nya ugyancsak menthetetlen
állapotban van. A nyak táján
két darab sárga gyöngyszem
piros-fehér színű mintával
(85. kép, 33, 34) közel egy-
máshoz. A sírnek délnyugati
oldalánál, mintegy félméter-

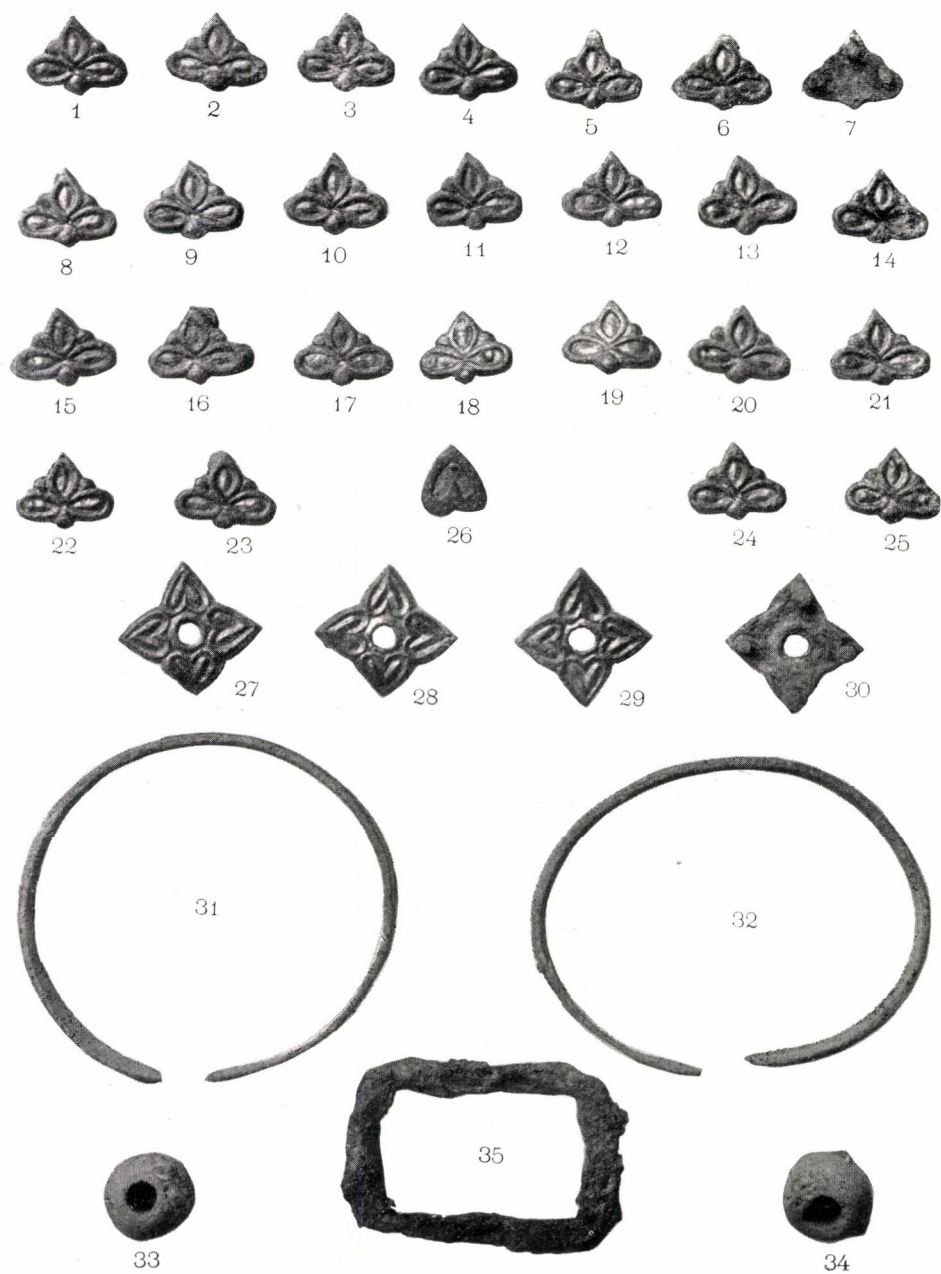


83. KÉP. KENÉZLŐ, 46. SÍRLELET ŐVDÍSZÍT-
MÉNYÉNEK HÁTSÓ OLDALA (L. 81. KÉP).

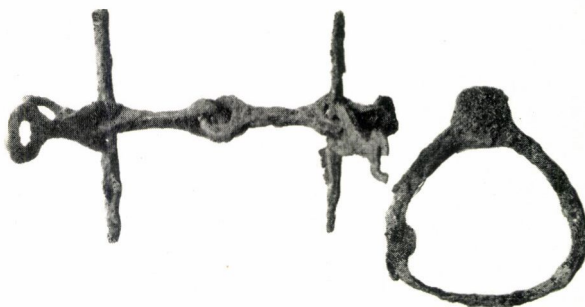


84. KÉP. KENÉZLŐ, 47. SÍRLELET.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

potban. Az emberváz csontjai
csaknem teljesen elkorhadtak.
Mindkét karszár helyén egy-
egy rosszezüst karperec (85.
kép, 31, 32). Az emberi kopo-
nya ugyancsak menthetetlen
állapotban van. A nyak táján
két darab sárga gyöngyszem
piros-fehér színű mintával
(85. kép, 33, 34) közel egy-
máshoz. A sírnek délnyugati
oldalánál, mintegy félméter-



85. KÉP. KENÉZLŐ. 49. SÍRLELET.
Cca $\frac{2}{3}$ nagys. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



86. KÉP. KENÉZLŐ. 49. SÍRLELET.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

rel mélyebb rétegben, bütykös kőkori táldarab, a sírban magában is mindenütt vonaldíszes edénytöredékek. A lókoponya szintén nagyon rossz állapotban, törmelésekben van. E helyen 25 darab kis szív alakú pityke került elő, ezek a lókantár díszíté-

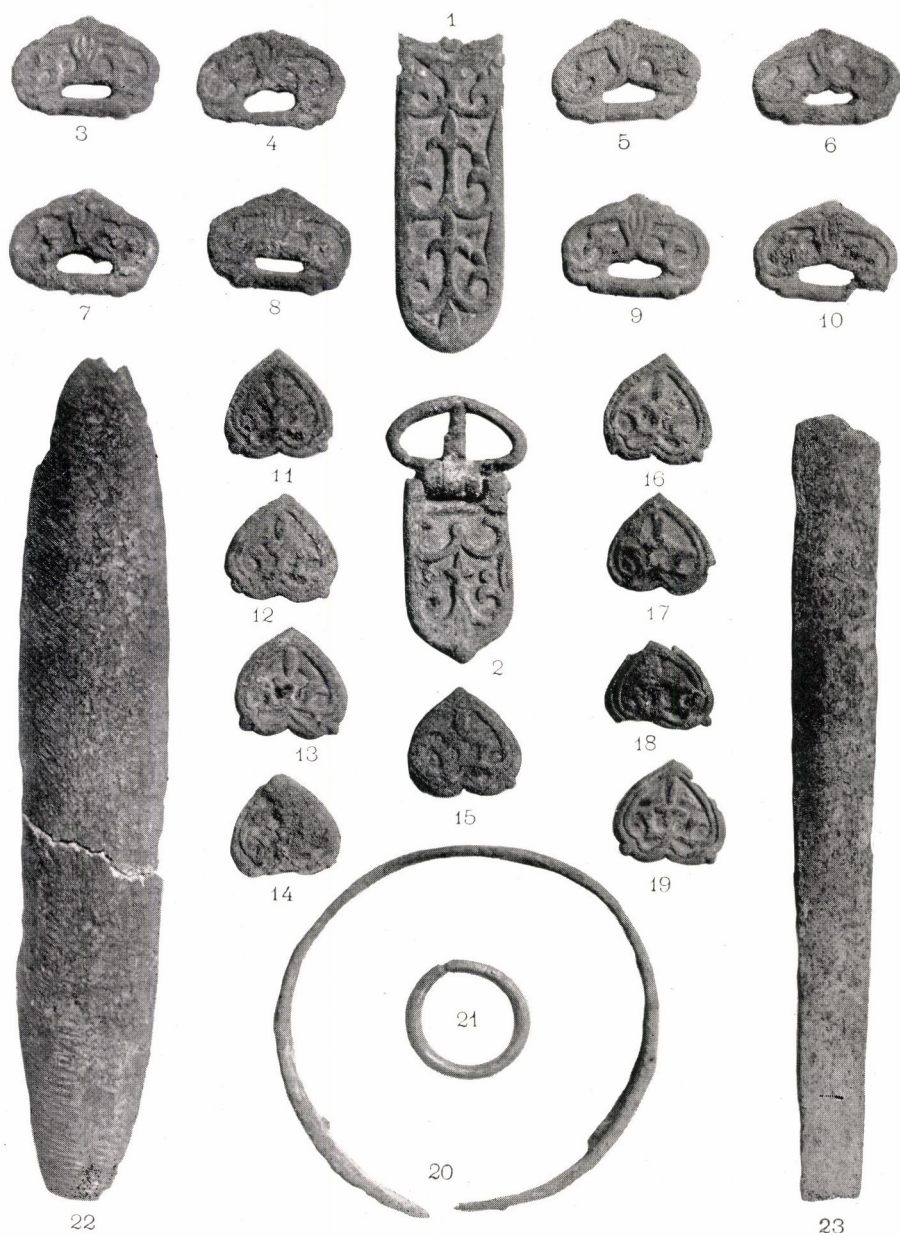
sére szolgáltak és többnyire kettesével, vagy nagyobb számmal, egymás mellett feküdtek (85. kép, 1–25). Volt közöttük négy darab négyzet alakú, nagyobb rosszezüst pityke (85. kép, 27–30), legnagyobb részük a ló feje alól került elő. (Koponya rossz, váz megsemmisülve. Nő.)

50. sír : 130 cm mély. Emberváz baloldalán, a medence magasságában lófej az emberfej felé fordulva (87. kép). Alább a váz egész hosszában a ló lábának csontjai a patákkal. Egyéb lócsontok itt sincsenek. A jobb váll külső oldalán, mintegy 10 cm-rel magasabb rétegben vaszabla rossz állapotban (típus mint 86. képen). A fej jobboldalán egy lapos faragott csontlemez (88. kép, 23). A jobb könyök mellett a lószerszámhoz tartozó, ovális vascsat (egyik hosszabb oldala egyenes). Mellette és a jobb alsó karszárhoz símulva szélesebb lapos csontlemez (88. kép, 22). A jobb kézcsuklón rosszezüst lapos karperec (88. kép, 20). Az öv a mellkas alján feküdt. Két fő verete közül az ezüst nagyszíjvég (88. kép, 1) a bal felső karszár közepe táján feküdt kívül, a karszárral párhuzamosan, csúcsával a váll felé fordulva, díszített lapjával fölfelé. A csuklós ezüst-



87. KÉP. KENÉZLŐ. 50. SÍR.

csat (88. kép, 2) az utolsó-előtti csigolyára símulva keresztben a sír hossztengegyére, csatrésszel a jobbkar felé néző helyzetben, díszített lapjával fölfelé. A többi ezüstveretek a csattal egy irányban feküdtek változva a kétféle típus (88. kép, 3–10, 11–19), látszólag minden rend-



88. KÉP. KENÉZLŐ. 50. SÍRLELET.
Cca $\frac{2}{3}$ nagys. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

szer nélkül. A jobb mellkasban egy csomó nyílcsúcsstöredék, a jobb alsó karszár belső oldalán meghatározhatatlan vastörmelékek. Kengyel nem találtatott. A koponya orr és száj részén erős zöldrozsdanyomok, úgy látszik vékony bronzlemeztől, mely teljesen megsemmisült. A jobb-felső karszárcsont belső oldalához símulva széles lapos csontlemez rossz állapotban. Az alsó karszár mellett sok fa- és vastörmelék, mintha valamely tárgy fatokban feküdt volna itt. A balfül alatt ezüstkarika (88. kép, 21). Az övveretek a váz baloldalán nagyobb tömegben, a mellkas közepének magasságában. A váz alatt a sírfenéken egyetlen övdíszítmény sem találtatott. Nyilvánvaló, hogy az övet a temetésnél rátették a mellre. (Koponya jó, váz hiányos. Kaukázusi mongoloid. Férfi.)

*

A rendszeres ásatásokkal feltárt sírokon kívül Jósa még 29 elpusztult sírt állapított meg Kenézlőn (Arch. Ért. 1914, 336. o.). Ezeket a szél tette tönkre azáltal, hogy évszázadokon át a homokot levitte róluk és így a leletek a gazdasági munkáknak áldozatul estek. Az ilyen módon szétszóródott sírmelléletekből is megkerült néhány darab, éspedig az 50. kép, 1—2 és 51. képen láthatók és a gazdag övdíszítmények: Arch. Ért. 1914, 308. o. XIV. kép. A sírok száma összesen körülbelül 80 lehetett. Ebből tehát összesen 51-et ásatásból ismerünk. Természetesen a Jósa-féle anyagot az új ásatások anyagával szorosan kapcsolódónak tekintem és a sírmező alábbi tárgyalásánál azt is tekintetbe veszem.

A kenézlői sírmező szokatlanul nagy sírszámával annak ellenére is, hogy csak kétharmad része maradt ránk, meglehetősen teljes képet tár elénk a honfoglaló magyarságnak X. századi anyagi kultúrájáról és egyúttal megadja a háttérrel az előző fejezetekben ismertetett anyagokhoz is.

A *bezdédi* 8. sírlelettel való összefüggés több úton kimutatható. A 28. sírban előkerült bőrtarsoly ezüstlemezes veretével a *bezdédi* tarsolynak párja (54. kép, 2—3, 11—13). Úgy látszik, még a függesztő bőrszalag (54. kép, 13) alkalmazása is ugyanaz volt, csupán alul, hurok helyett a 54. kép 3 bronzcsattal kapcsolódott a két vége egymáshoz (1. 37. kép). A 54. kép 11 vászonbélése a bőrtarsolynak. A *bezdédi* gyűrű (32. kép, 8) és vastárgyak pontos analógiái Kenézlőn is előfordulnak (51. kép, 57. kép stb.); a köszörűkő (32. kép, 7) szintén (59. kép). A kapcsolódás ugyanígy megvan a *jászfényszaru*i és *sarkad-peckesvári* leletekkel. A 50. kép kenézlői veretek, mint típusok, a 44. kép 1—2, 14—16 körébe

tartoznak; az alak, keret sajátos alakítása és a felerősítés technikája v. ö. 46. kép. 4 és 6) azonos. Közös tárgyi forma a 44. kép, 17. szíjvég, mely Kenézlőn hét sírban fordult elő (Arch. Ért. 1914, 308., 311., 325. o.: 3. (?), 10, 16. sírokban; továbbá 55. kép, 1, 72. kép, 2, 81. kép, 1, 88. kép, 1: 29., 42., 46., 50. sírok). Az apró bronzgombok (47. kép, 6, 7) öt kenézlői sírban fordulnak elő (Arch. Ért. 1914, 309., 333. o., 54. kép, 4—7, 55. kép, 46—49: 7., 21., 28., 29. sírokban, azonkívül a 26. sírban is, továbbá előfordulnak olyan gombok, mint 71. kép: 41. sír).

A kenézlői 18. sírból származó szablya keresztvasának gombján ezüst berakást állapított meg Jósá (Arch. Ért. 1914, 331. o. XLI. kép). Kiss Lajos nyíregyházai múzeumigazgató szíves volt a darabot kérésemre megvizsgálni. Közlése szerint a keresztvas anyaga vas, a berakás anyaga kihullott és ezért nem határozható meg, de a mélyedése megvan, amint azt Jósá ábrája is világosan mutatja. Ez fontos adat az I. fejezetben tárgyalt származtatási kérdés szempontjából. E szablya ugyanazt a típust mutatja, mint a «Nagy Károly-kard» (hogya a vége kétélűvé szélesedik-e, a darab rozsdás volta miatt nem állapítható meg: Kiss L. közlése). A féंबरakás a normann kardok és fémkészítmények niellós technikájának átvétele, amint azt az I. fejezetben láttuk, így ezen a réven is a bezdédi tarsoly niellós darabjainak és a «Nagy Károly-kard»-nak körében vagyunk. Ez a kenézlői szablya nem egyedülálló jelenség. Ugyancsak ezüstberakásos keresztvasa van (végein bronzgombokkal) a heves-megyei Csák-Beregről származó szablyának, mely azért figyelemreméltó, mert fönntartása kitűnő lévén, a «Nagy Károly-karddal» való tipológiai egyezése kétségtelenül megállapítható (Hampel, II. 849. o.); bronz a keresztvasa, ezüst berakással, a székesfehérvár-demkóhegyi szablyának is (Hampel, I. Fig. 485).

A kenézlői temető leleteinek korát ezenkívül a keleti és nyugati érmek is meghatározzák. A 11. sírban 16 drb a ló koponyájánál és a lószerszámon, 1 drb az emberi csontváz medencéjén találtatott (I. Berengár: 905—924, Provencei Hugo: 926—945 és III. Lothar: 931—945. olasz királyoktól: Arch. Ért. 1914, 315. sk. o., 340—344. o.); a 14. sírban az ismert szablyával és tarsollyal együttesen a balkéznél öt, «szövetbe burkolt» Samanida dirhem a X. sz. első feléből, több helyen átlukasztva felvarrás céljából (Arch. Ért. 1914, 322. o.: XXIX. kép); a 37. sírban a fej alatt Rodolphe de Bourgogne (922—926.) páviai ezüstérme két helyen átlukasztva (69. kép, 1); végül a 45. sírban a mellkas baloldalán Samanida dirhem (Ahmed ben Ismail, H. 295—

301 : 907—913. Kr. u., Demel, Bécs, meghat.) ugyancsak két helyen átlukasztva. Az érmeknek ez a nagy száma egy temetőn (24 érem 4 különböző sírból!) annál biztosabb kormeghatározást adnak, mert úgy a nyugatról, mint keletről származók ugyanabból a korból származnak és egyetlen kivétel (csak valamivel későbbi sem!) akad közöttük. A sírok kora tehát a X. sz. közepe tájára, vagy második felére tehető. A tárgyak nagy része azonban, mint az ezüstberakásos szablya, a tarsolyok, az övdíszítmények, kengyelek, zablák stb. a megelőző hazából származnak, amint azt Hampel is megállapította a bezdédi leletről és amint az az előző fejezetek alapján is természetes. Nem szorul további magyarázatra ezek után az sem, hogy nemcsak a kor, de a kultúra és ennek eredete is ugyanaz, mint az előző fejezetek anyagáé.

Mielőtt a honfoglaló magyar ékszerek problémáira térnék át a kenézli leletekkel kapcsolatban, szólnom kell néhány szót maguknak a tárgyaknak rendeltetéséről.

A tárgyak jó része a temetés szertartásával került a sírba oly módon, hogy azokat a halott mellé odatették. Az 50. sírban az ezüstveretes öv nem volt felcsatolva a derékra. Jósa is megfigyelte, hogy az övet úgy tették rá a halottra (Arch. Ért. 1914, 340. o.). Ilyen melléklet a kengyel-pár és zabla, mely olyankor is ott van, amikor a lócsontok hiányoznak (34. és 39. sírok). A lócsontok (és pedig mindig a lófej és lábak alsó részei fordulnak elő) szintén mellékletek: kétségtelenül a halotti tor maradványai. A lovat nemcsak a harcosok, hanem a nők és ritkán a gyermek temetésénél is levágták a halotti tor számára. Lókoponya és lólábcsontok fordultak elő a 26., 35., 38., 44., 47. és 49. számú női sírokban. A meghatározás anthropológiai alapon biztos. A 31. sírban egy 5—6 éves gyermek kapott olyan mellékleteket, amelyeket harcos sírjában várhatnánk: bronzveretekkel díszített övet, ezüstgyűrűt, bronz karperecpárt (61. kép), zablát, vaskést és a lófejet és lábakat. A 34. női sírban nem voltak lócsontok, de kengyel-pár és zabla azért szerepelt a mellékletek között. A 28. sírban a halottat nyeregbe ültették rá, ha ugyan a nagy falapok és vasváz a nyeregnek voltak alkatrészei. A 34. sírban a gyöngyök — valószínűen a nyaklánc részei — nem a nyakban és a mellen találtak, hanem egy csomóban a bal felső karszár belső oldalán (63. kép, 65. kép, 2—11); a nyakláncot itt is mellékeltek a 65. kép 1 alatti ezüstveretes pálcikával együtt. A legtöbb tárgy a mindennapi használatból származik: fegyverek, és pedig nyílcsúcs, szablya, tűzcsiholóacél (55. kép, 54), tegez, köszörűkő stb.; tulajdonképpen az öv is a díszes veretek-

kel, amennyiben a lovasnomád fegyvernek, a szablyának tartására szolgált. Az itt előforduló vastárgyak rendeltetése nem szorul magyarázatra. A tegeznek Jósza által adott rekonstrukcióját (Arch. Ért. 1914, 315. o. XXIV. kép) a későbbi kenézlői ásatások is igazolták. Az apró bronzgombok úgy férfi (29.), mint női (26., 41.) sírokban egyaránt előfordulnak: elől nyitott kabát zárására szolgáltak. Leggyakoribb természetesen a legegyszerűbb és legnagyobb mennyiségben használt lovasnomád fegyver, a nyíl, melynek csak vasból készült hegye maradt meg. A férfisírokban nagyobb számmal szoktak előfordulni.

A jellegzetes lovasnomád tárgyak, úgymint az íjj erősítésére szolgáló lapos csontlemezek a húr megakasztására szolgáló félköralakú bevágással egyik szélükön, az íjj egyéb csontlemezes alkatrészei a kenézlői sírmezőn is fellépnek (Arch. Ért. 1914, 324. o. XXXIV. kép; 330. o. XL. kép; 81. kép, 32–33; 88. kép, 22, 23). Meghatározásukat az orosz irodalomtól függetlenül (T. M. Minajeva, *Pogrebenjija s soshernijem blizgor. Pokrovskaja*, Saratov, 1927, 92–93. o.; P. S. Rykov, *Arch. rasvedki i raskopki v 1928 g.*, Saratov, 1928, 15. o.) Luschan ethnografiai anyaga segítségével Sebestyén K. adta. (*Dolgozatok*, Szeged, 1930. 215. sk. o.). A *Jutas und Öskü* könyvben, 64. o. közölt adat, mely szerint Luschané az érdem, eszerint helyesbítendő. Nem foglalkoztak azonban azokkal a ritkábban előforduló, nagyobb méretű csontlemezekkel, melyekből egy pár a kenézlői 39. sírban, egy egyes darab pedig a 11. sírban, mindkét esetben az alsó lábszárak mellett fordult elő (Arch. Ért. 1914, 316. o., XXV. kép, 318. o.; 70. kép, 1–2). Magyarországról még két előfordulásukat ismerem: *Pusztaszent-Imre* (Pestm.) és *Jász-Dósa* (Szolnokm.); Hampel, III, 433, 1–2 és 413, C. 1–2. Az oroszországi és ázsiai anyagot sajnos nem ismerem kimerítően, így csak egy keleti előfordulásról tudok számot adni: *Kudyrge*: (Altaj hegység), 9. sírból (Materialy po Etnogr. III, 2. Leningrad, 1927, 48–49. o. S. Rudenko és A. Gluchov, nyereg elülső ívére applikált díszítésnek tartják, ami szerintem helytelen (Hampelnél is így: I. 254. sk. o.). A felület karcolt technikában vadászati jelenettel van díszítve. A honfoglaló magyar sírokból származók rendszerint a fémművesség körében otthonos perzsa eredetű palmettákkal, illetve azokból alakított végtelen mintával vannak díszítve. A kenézlői 39. sírból származó lemezpár nagyon kopott, különösen az egyik végük (a 70. képen fönn, belül), a palmettákból alakított végtelen minta azonban alul felismerhető. A párosával alkalmazott lyukaknak nagyjában megfelelően a lemezek szélein kis bevágásokat lehet látni, ezek nyilván-

valóan zsinór, vagy vékony szíj számára szolgáltak, mely a lyukakon volt átfűzve. Anélkül, hogy a rendeltetésük kérdését el akarnám dönteni, fölvetem azt a lehetőséget, hogy ezek az íjztartó tok felső, zárórészének borítására, erősítésére szolgáltak és hivatkozom az egykorú ábrázolásokra: Mat. po Ethnogr. III, 2. 51. o. 18. ábra és Smirnov, *Vost. Serebro*, LVIII. tábla. Appelgren-Kivalo, *Alt-Altäische Kunstdenkm.* 93. kép. A magyar irodalomban többször hangoztatott hipotézis, hogy a faragott csontlemezek a ruha nemezrésszének összegyűrődését lettek volna hivatva megakadályozni (Jósánál is: Arch. Ért. 1914, 318. o.), nem állhat meg.

A csontból faragott botfej (30. sírból, 59–60. kép, 70. kép 3) valószínűleg ugyancsak ázsiai eredetű és a korábbi steppenépek kultúrájának öröksége. A magyarországi avar kori sírokban gyakori (Hampel III, 88, 3). Magam több sírban találtam. Sajnos, a keramikai anyag egészen jelentéktelen, díszítetlen, durva munkájú és nagyon rossz fenntartású.

A honfoglaló magyar fémművesség történetét az oroszországi és ázsiai egykorú régészeti anyag tüzetes ismerete nélkül nehéz vissza-idézni. A Lebediából származó, de magyarországi sírokban talált nagy régiséganyag egyes jelenségeihez a történeti háttér megadni jobban, mint Nagy Géza és Hampel munkáiban olvasható, ma még alig lehetséges. Hiányzanak a kellő számú hiteles ázsiai ásatások s a régebben kiásott, vagy talált régiségek sincsenek megfelelő publikációkban feldolgozva. Mégis meg kell kísérelnem, hogy a problémát legalább főbb vonásaiban megrajzoljam.

Az előző két fejezet anyaga nagyjában két réteget képvisel a honfoglaló magyarságnak Lebediában és környékén virágzó fémművességében. Ezekhez szorosan kapcsolódik egy harmadik nagy réteg, mely éppen a kenézlői sírmezőn van nagyobb számú példával képviselve. Ez a fegyveröv vereteiből áll: csat, szíjvég és nagyobbára szívalakú övveretek két-, háromféle alaki változatban, a jellegzetes palmetták és virágok gazdag díszítményeivel borítva (Arch. Ért. 1914, 308. o. XIV. kép; 311. o. XVIII. kép; 316. o. XXV. kép; 320. o. XXIX. kép; 325. o. XXXV. kép; és itt 55., 58., 61., 72., 77., 80., 81., 83. és 88. képek). A díszítő motívumokkal találkoztunk már az előző fejezetekben, a formák közül csupán a jellegzetes szíjvégforma fordult elő a jászfényszarui leletek között: 44. kép, 17. Különös, hogy az eddigi kutatók nagyobb súlyt helyeztek a motívumokra, mint a tárgyak alaki és technikai körülményeire. Hampel is az UT nagyjelentőségű bevezető részében (9–99. o.) rendszerint a «mustrák»-ról beszél és nem magukról a tárgyakról, mint

típusokról. Ennek tulajdonítható, hogy még aránylag kevés eredményt értek el az eredetkérdés tisztázásában.

A szóbanforgó övdíszítményekre jellemző az, hogy rendszerint négy-öt alaki változatban, bizonyos rendszerességgel fordulnak elő. Teljes képet nyújtanak a 42., 46. és 50. sírleletek (72., 81. és 88. képek). A nagyszíjvég (72. kép, 2) és csat (72. kép, 1) egy-egy példányban, a szélesebb (72. kép, 3–7) és keskenyebb (72. kép, 8–13) övveretek nagyobb számmal fordulnak elő. Az itt közölt fényképek szándékosan az összes példányokat tüntetik fel. Legnagyobb számmal a 29. sírban találtam őket (55. kép). Nagy Géza felismerte, hogy az egész honfoglaló magyar régiséganyagban még ezek mutatnak legtöbb érintkezési pontot népvándorlási leleteinkkel, «különösen a szarmata csoportbeliekkel» (Arch. Ért. 1906, 406. és 414. o.). Ő a griffes-indás emlékcsoportra gondolt, de azt már nem kísérelte meg, hogy történeti alapon magyarázatot adjon ennek. A griffes-indás emlékcsoport kérdésének akkori állása miatt ezt nem is tehette. Korának álláspontjára jellemző, amit az Arch. Ért. 1906, 397. o.-n erről a népvándorláskori csoportról mond: «... e csoport Magyarországon önállóbb fejlődésen ment át, mint a góth-germán csoport, amit annak tulajdoníthatunk, hogy nem volt meg a magyarországi és oroszországi szarmaták közt az a közvetlen kapcsolat, ami a dneperdonvidéki és daciai góthok közt, hanem széles germán öv választotta el őket egymástól... Erősebben érvényesülhetett tehát a római befolyás ízlésük alakulására, mely ízlés aztán a részben elmosódott és inkább csak lényegükben megőrzött keleti, meg antik idomok összevegyülésével sajátos ornaméntikát hozott létre, amit ezek után akár magyarországinak is nevezhetünk.» Még messzebb járt Hampel a valóságtól, amikor az olyan szíjvégek ornaméntikáját, mint a kenézlői 50. sírból származó (88. kép, 1), a «byzanciak formaköréből» származtatta (UT 91. o.).

A honfoglaló magyar fegyveröv veretek kérdésében a korábbi korszak, a népvándorláskor kutatásának eredményei szolgáltatnak újabb adatokat, amelyek kiindulópontul szolgálnak e kérdés tisztázása felé. Vázlatosan megrajzolva következőképpen képzelem el a két korszak összefüggéseit. A honfoglaló magyar fémművesség részint új (lokális?) formákat hozott (jászfényszaru «rozetták»), nagyobb részben azonban egy nagy folyamatosság végső stádiuma gyanánt tűnik fel. Bennünket most ez utóbbi eset érdekel. Valamint a 896, a magyar honfoglalás éve fix dátum, döntő tényező a honfoglaláskor archaeológiájában, ugyanúgy van egy másik fix dátumunk a népvándorláskorból, mely nemcsak a

korábbi, de a honfoglalási kultúra eredetkérdésében is nagyjelentőségű : 568, az avarok megjelenése Magyarországon. Amennyiben a Hampel által felállított osztályozás szerinti második emlékcsoport (griff-inda stb. motívumok) csakugyan *avar* hagyaték, amit az újabb ásatások eredményei alapján ma valószínűnek tartok : Alföldi, *Untergang*, 17. sk. o., akkor több alapos oknál fogva, amelyeket *Bronzeguss u. Nomadenkunst*, Praga, 1929 és *Jutas u. Öskü*, Praga, 1931 munkámban részletesen előadtam, föltételezem, hogy ez a nagy népvándorlaskori emlékcsoport, illetve ennek bronzöntvényekből álló része még a Kr. u. VI. sz. közepe előtt nyerte a Magyarországon megjelenő képét. Ami Lebedia volt a honfoglaló magyarság történetében, egy ilyen hasonló, de keletibb területet kell föltételeznünk az «avar» emlékcsoportunk kialakulási színhelye gyanánt, ahol végbement az a politikai szervezkedés, mely lehetővé tette olyan hatalmas lovasnomád kultúra felvirágozását, mint amilyenről ezek a kiváló és nagyszámú emlékek tanuskodnak. A háború utáni ásatásaink anthropológiai anyaga azt a meglepetést szolgáltatta, hogy ennek a rejtélyes emlékcsoportnak hordozó népe belsőázsiai eredetű, mongol fajhoz tartozó volt s már magával ezzel a «római», «byzanci» és «szarmata» származtatási elméletek megdőltek. Azóta már archaeológiai alapon is lehet bizonyítani a belsőázsiai származást (*Bronzeguss*, 54. sk. o.). A szóbanforgó bronzöntvényeket természetesen ugyanúgy kíséri a lovasnomád fegyvereknek és eszközöknek egész légiója (szablya, kengyel, zabla, nyílcsúcs, íjnak csontlemezes alkatrészei stb.), mint a honfoglaló magyar ezüstműveket. Jó megfigyelése volt Póstának és Nagy G.-nak, hogy az avar kengyeltípus a sziráki zablával (Hampel III, 68., 38. Grab 1—2, 3) minden közbeneső területbeli kapcsolat nélkül Szibéria délnyugati és közbeeső részeiben tűnik fel újra. Ezt az avarok gyors előnyomulásával magyarázták (Arch. Ért. 1906, 403). Nagy Géza magyarázatát minden további nélkül át lehet vinni a bronzöntvények csoportjára annak indokolására, hogy miért őrződtek meg ebben a magyarországi régészeti emlékcsoportban oly hűen a belsőázsiai vonások (nyersanyag, technika, tárgyi formák, hellenisztikus-perzsa motívumok stb.).

A kenézlői sírmezőnek 26., 30., 31., 33., 34., 35., 38., 39., 40., 41., 43., 46., 47. és 50. sírjaiból származó anthropológiai anyagokon lehetett ú. n. kaukázusi-mongoloid vonásokat több-kevesebb határozottsággal megállapítani. Biztosan ilyen jellegűek ezek közül a 33., 34., 39., 41., 46. és 50. sírok csontvázai. A mongol faj jellegzetes vonásait mutatják a *törteli*

és *ókécskői* koponyák is, melyekhez jellegzetes honfoglaló magyar ékszerrek tartoznak (l. e. kötetben Bartucz feldolgozását). Az anthropológiai anyag tehát világosan tanuskodik a honfoglaló magyarságnak a mongol fajjal való kapcsolata mellett és visszatükrözi a honfoglalást megelőző lebediai és kuban-vidéki állapotok képét.

Az archaeológiai anyagban a honfoglaló magyar fémművességnek szóbanforgó rétege mutat erős kapcsolatokat Belső-Ázsiával. A fegyveröv vereteinek ez a garnitúrája nem egyéb, mint késői felújulása az altáj-vidéki fémművesség jellegzetes tárgyainak, melyek között a főszerepet a *csuklós csat* és a *szíjvég* játszotta. A számbavehető ázsiai területek nincsenek átkutatva annyira, hogy egy közelebbi pontot is megjelölhetnénk, ahonnan származhatott ez a formakör a honfoglaló magyarság fémművéségébe. Azonban módomban van hivatkozni a *minussinski* medence régiségeinek egy csoportjára, mely a régészeti irodalomban eddig még alig vált ismeretessé. Eddig mindössze néhány darab került izoláltan publikálásra: Radloff, *Aus Sibirien*, 2. kiad. II. köt., 126. o. 11. tábla; A. M. Tallgren, *Coll. Tovostine* Helsingfors, 1917, pl. X. 12–16; D. Klemenž, *Drevnosti Minusinskavo Muzeja*, Tomsk, 1886, Atlas, XI, 1–3, 5, 9–11, 14–16; Arne, Fig. 199., 230., 255. Mivel az anyag legnagyobb része publikálatlan, e helyen nincs módomban részletesebben foglalkozni ezzel a csoporttal. Az általam ismert csoport, melynek közzétételén dolgozom, meglepő rokonságot árul el a honfoglaló magyar fémművesség szóbanforgó rétegével. Ennél valamivel kezdetlegesebb, de már megvan a szíjvégnek az a formája, mint a kenézlőiek, a szívalakú pitykék, különféle csatok, ugyanúgy jellegzetes lovasnomád vaseszközök kíséretében, mint Kenézlőn láttuk. Időben is valamivel korábbiak. A kísérő kínai érmek a Tang-dinasztia korának első feléből származnak, de egyébként is a mi «avar» és «magyar» emlékeink közé esnek. Az Arch. Ért. 1914, 308. o. XIV. kép jobboldali; 325. o. XXXV. kép fönti szíjvégek; továbbá 44. kép, 17; 55. kép, 1; 72. kép 2; 73. kép; 81. kép, 1; és 88. kép, 1 szíjvégek jellegzetes minussinski formák. De nemcsak alakra, hanem nagyságra, technikai kivitelre és a felerősítés technikája tekintetében a korábbi, minussinski szíjvégeknek leszármazottjai. Ugyanez áll többé-kevésbé a felsorolt kenézlői sírok többi övvereteire is. Tiszta minussinski típust képviselnek — még stílus tekintetében is! — a 88. kép 11–19. szívalakú veretek. A minussinski lovasnomád kultúra problémájának tisztázása egyenlőre még a jövő feladata. Kellő publikációk hiányában e helyen többet nem is mondhatok róla.

Mindenesetre a magyarországi «avar» emlékcsoportnak Belső-Ázsiára való lokalizálása után a minussinski lovasnomád kultúra létezése nem meglepetés számunkra, s kétségtelen, hogy a honfoglaló magyar anyag kenézlői rétegének ezek az altáj-vidéki kultúrák szolgálnak alap gyanánt. Hogy közvetlen Minussinsk-e az a terület, amely a magyar fémművesség ezen részének formáit és technikáját szolgáltatta, vagy valamely szomszédos terület, azt elegendő adat hiányában eldönteni nem lehet. A minussinski kultúra nem szorítkozott kizárólag a Minussinsk-vidékre, hanem kisugárzott különböző irányokban, helyesebben fellép más belsőázsiai területeken (a Bajkálon túlról is ismerek emlékeket), talán valamely előttünk ismeretlen közös centrumból kiindulva. Úgy látszik azonban, hogy igazi nagy virágzásnak az ősi kultúrák egyik klasszikus területén, a minussinski medencében indult. Érdekes, hogy az «avarok» régebbi lakóhelye gyanánt már Nagy Géza, Arch. Ért. 1906, 403—404. o. Pósta kutatásaira hivatkozva, a minussinski medencét jelölte meg. Mindenesetre e kérdések eldöntésénél nem annyira a «motívum» játszik szerepet, mint a tárgyi forma, előállítás és felerősítés technikája. Miután ez utóbbiak jellegzetes steppeművészeti vonásokat és tradíciókat mutatnak s mivel ezek úgy a minussinski lovasnomád kultúrában, mint a honfoglaló magyarban részben hasonlóak, részben azonosak, a két kultúra között belső összefüggést kell föltételeznünk. Ezen összefüggések részleteinek feltárása a jövő feladata.

Úgy időrend tekintetében, mint archaeológiai alapon a mi «avar» és honfoglaló magyar kultúráink között foglal helyet a verchne-saltovoi sírmező leletei által is képviselt kultúra, mely kelet felé különböző mérvű megszakításokkal egészen az Altaj-hegységig és Mongolia belsejéig terjed. Sajnos ennek etnikai hovatartozása még problematikus, valószínű azonban a J. V. Gote érvelése ellenére is (Izvj. *GAIMK*, V. 1927, 70. sk. o.), hogy kazárokról van szó. A kérdést megnehezíti az is, hogy egy alapos anthropológiai feldolgozás hiányzik. G. Čučukalo, *Les crânes de Verchny-Saltov*, Charkov, 1926 (Trudy Ukr. Psycho-Neurol. Inst. 1926) mindössze 44 koponya vizsgálatára szorítkozik, a dolichokrania-ról, amely a saltovoi koponyákat jellemzi, azt mondja, hogy nem tekinthető a «török-tatár» faj bélyege gyanánt (különlenyomat 7. o.). Ezzel szemben tény az, hogy a magyarországi «avar» sírokban éppen a tiszta belsőázsiai (tiszta mongol) jellegű koponyák hosszúfejük (*Bronzeguss*, S. 89, Taf. XVII. 1—2). A mi «avar» kultúránk fémművességének maradványai élnek ebben a közbenső kultúrában és e mellett megjelennek

olyan új formák, melyek később a honfoglaló magyar fémművességben érik el fejlődésük legmagasabb fokát. Nekem eddig mindössze a moszkvai Történeti Múzeumban őrzött verchne-saltovói leleteket volt módomban tanulmányozni (*Bronzeguss*, S. 73. f.). E téren sokat várhatunk A. Zakharov, W. Arendt és A. Fedorovskij készülő munkájától.

Az eddigi, különösen külföldi kutatásokkal szemben le kell szögeznünk azt a tényt, hogy a honfoglaló magyar fémművesség, melynek emlékei természetesen legnagyobb számmal az új hazában kerülnek napvilágra, az ú. n. kazár archaeológiai anyaggal szemben egy új fejlődési stádiumot képviselnek s ez a honfoglaló magyarság lebediai történetével van szoros összefüggésben. Olyan darab, mint a szóbanforgó kenézlői rétegben a 72. kép, 2 szíjvég, csak a lebediai viszonyoknak köszönhetette létezését. A minussinski szíjvégforma híven megőrződött, legföljebb kissé ellaposodott. A növényi motívum a tarsolylemezek stílusában fejlődött tovább és ebben a stílusban gravírozott finom vonalmintázattal van még ellátva (l. 73. kép). Itt is találkozunk a száraz lekötésével, amelyről a «Nagy Károly-kard» indájánál volt szó. Ennek a szíjvégnek egész fölülete, különösen az alsó része a hosszas használat következtében annyira lekopott, hogy a finom vonalmintákat szabad szemmel alig lehet látni. Kétségtelen, hogy még Lebediában készült, sőt talán még a korábbi készítmények közé tartozott. A lebediai magyarságnak az a része, mely a kazároktól vált ki (kabarok), játszhatta a főszerepet a honfoglaló magyar fémművesség felvirágoztatásában, ezzel magyarázható nagy részben a formák és technikai fogásoknak ez az erős kontinuitása, ami arra készítette a külföldi archaeológiát, hogy a magyar anyagot is «kazár» név alatt emlegetse.

Végül még egy alapvető kérdést kell fölvetnem, melynek különösen a népvándorlások archaeológiájában van jelentősége: *mennyi régészeti emléket várhatunk a készülés helyén?* Hampel a honfoglaló magyar anyagról azt tartotta, hogy magyarországi formáját néhány százados állapot előzhette meg (*Arch. Ért.* 1904, 152. o.). Ha ezt úgy kell értenünk, hogy egyes összetevőit különböző területeken, különböző kultúrák körében néhány száz évre lehet visszavezetni, akkor bizonyosan igaza van, arról azonban szó sem lehet, hogy a magyarság körében élt volna ez a magas színvonalú, virágzó fémművesség néhány száz évig. Nagy Géza szerint (*Arch. Ért.* 1906, 405. o.) Lebediában maradhattak emlékeik, azonkívül az orenburgi és ufai kormányzóságokból várhatók tömegesebben ilyen leletek (414. o.), éspedig azon az alapon, hogy a honfoglaló magyarok-

nak nyugat felé való előnyomulása lassúbb volt, mint az avaroké. Ez csak kis mértékben áll így. Lebediában csakugyan vannak olyan egészen azonos jellegű emlékek, mint a kievi lelet, a csernigovi kürtök lemezei, a gaevkai lelet stb. Szerintem azonban nagyobb mennyiséget még Lebediában is hiába várunk, még kevésbbé keletebbre eső területeken. Ugyanis, ha a «kazár», vagy minussinski leletek fejlődési stádiumát a honfoglaló magyarokkal Magyarországon megjelenő emlékanyag fejlődési fokával vetjük össze, és ezeket időrendi sorban próbáljuk elképzelni, tekintetbe véve még azt a tényt is, hogy mintegy 150–200 év volt szükséges ahhoz, hogy a honfoglaló anyag a sírokba vándoroljon, lehetetlenség ezen emlékanyag előállításának kezdetét 896 előtt több mint 60–70 évre helyezni, mert akkor azon anakronizmus állana elő, hogy a «kazár» és minussinski emlékcsoportoknál lényegesen fejlettebb honfoglaló magyar csoport régebbi volna, mint azok az emlékcsoportok, amelyeknek fémművészeti fogásait és tárgyi formáit ez nagyrészt örökölte. A Lebediából való kiköltözés (Etelközbe : 889) előtt nem volt elegendő idő arra, hogy ez az akkor még új készlet általunk észrevehető nagy mértékben földbe vándorolhasson. Egészen természetes az is, hogy a Lebediában talált idevágó régiségek is, nem a 889. előtti sírokból származnak, hanem, mint az érmek is bizonyítják, a X–XI. századiakból. Világos, hogy az Oroszország területén várható olyan régészeti emlékek, melyek egy fejlődési fokot mutatnak a magyarországiakkal, nagyjában ezekkel egy időben, a X–XI., esetleg XII. századi sírokban fordulnak elő. Számolnunk kell a steppeviszonyokkal is, melyek következtében idegen fajú népekhez is eljuthattak ilyen készítmények, valamint az északi finn és normann sírokban csakugyan nagy számmal találhatók is.

Ugyanezen esettel állunk szemben az «avaroknál». A mi nagyszámú «avar» régiségeink 568. és 800. közötti sírokban fordulnak elő. Keleten eddig *teljesen megfelelő* emlékeket nem találtak, nem is várhatók nagyobb számmal, de hogy onnan származnak, azt bizonyítják a technikai fogások, a formák, melyek rokon közép- és keletázsiai leletekben felismerhetők (*Bronzeguss*, 54. sk. o.) és a hordozó nép anthropológiai anyagának erősen belsőázsiai jellege. A finnországi Tyynela-i griffes-indás bronzsúlyvég és hasonló, esetleg még előkerülő szórványos leletek szórványos jelenségek maradnak (ESA, V. 52. sk. o.).

Fettich Nándor.

FÜGGELEK.

Adatok a honfoglaló magyarok anthropológiájához.

A magyarság őstörténetének kutatásában illetékesnek tartott tudományok között eddig az embertan vajmi kevés szerepet játszott, aminek okaival e helyen nem kívánok foglalkozni. Viszont tény az, hogy e tekintetben az utolsó időben örvendetes változás észlelhető. A hazai embertanon belül ugyanis a munkálatok mindinkább olyan irányba terelődnek, hogy a magyar őstörténeti kutatásokkal való kapcsolatuk napról-napra szorosabbá és nyilvánvalóbbá válik, úgy hogy azt a szomszéd szakmák a maguk szempontjából is mind kívánatosabbnak tartják. *Domanovszky Sándor*¹ írja hogy: «a nyelvi és telepedéstörténeti kérdésekkel legszorosabban összefüggnek az anthropológiaiak, melyek eddig alig jutottak szóhoz a történeti feldolgozásban. Igaz, hogy az anthropológiai előmunkálatok még vajmi soványak, de a nyelvcsere s a finn-ugor és török törzsek elhelyezkedésének és keveredésének problémáira a faji különbségek és a faji keresztetződés történetének megvilágítása nélkül aligha lehet kielégítő választ adni.»

Azok közül a területek közül, amelyeken a hazai embertan nevezett szerepét kifejtheti, kétségkívül a legfontosabb, sőt a magyarság egész anthropológiájának is a sarkköve a honfoglaló magyarok anthropológiai megismerése. Ennek alapján dönthetjük el, hogy a testi jelleg, rasszbeliség tekintetében mi az, amit a honfoglalók magukkal hoztak, mi az, amit már itt találtak, vagy ami a későbbi bevándorlások és telepítések által jutott ide. Ám a probléma, amilyen fontos, éppoly bonyolult és nehéz is s a hiteles vizsgálati anyag kiválasztásában a legnagyobb óvatosságot kívánja. Kétes vagy nem hiteles anyagon végzett vizsgálatok és megállapítások csak téves eredményekhez vezetnek a tudományt, s így inkább ártnak, mint használnak.

De hát mi teszi az anyagot hitelessé? Az, ha minden egyes koponyáról és csontvázról külön-külön tudjuk, hogy mivel volt eltemetve, s ha e mellékletek olyan nagy számúak és olyan jelentősek, hogy azok alapján nemcsak általában a honfoglalás kora, hanem lehetőleg az is megállapítható, hogy az eltemetett egyének valóban honfoglaló magyarok is voltak.

Ha már most ilyen szempontból tárgyilagos vizsgálat alá vesszük a honfoglaló magyarok anthropológiájára vonatkozó csekély irodalmat s a rendelkezésre álló csontvázanyagot, megállapíthatjuk, hogy egyfelől néhány szórványos leleten kívül a legújabb időkig alig rendelkezett a hazai embertani tudomány számbavehető hiteles anyaggal, s másfelől az a kevés sem részesült kellő tudományos leírásban és feldolgozásban.

A honfoglaló magyarok anthropológiájára vonatkozó első hiteles adatokat néhai *Lenhossék József*nek köszönhetjük, aki összesen 10 pogánykori magyar koponyát írt le, illetve mért meg, köztük több olyat, amely a honfoglaló magyarság embertani megismerése szempontjából ma is elsőrangú fontosságú.²

*Török Aurél*³ nagy gyűjteményébe annakidején egész csomó teljesen hiteles honfoglaló magyar koponya is bekerült, de mert a régészeti mellékletekkel való összetartozásra kellő figyelmet nem fordított, azok idővel elveszítették hitelességüket s ma már a honfoglaló magyarság megismerése szempontjából alig jöhetnek számításba. Ő maga azon a véleményen volt, hogy a honfoglalók már eredetileg is rasszkeveréket alkottak, melyből egy hosszúfejű és egy rövidfejű típus tűnt ki. Az előbbit a Broca-féle

¹ Századok. 1929. évf. pag. 425.

² *Lenhossék József*: Koponyaisme. Budapest. 1875. A szeged-öthalmi ásatásokról. Budapest, 1882.

³ Korrespondenzblatt 1884. Arch. Ért. 1896, 1902, 1904 stb.

kymri rasszal, az utóbbit pedig a szláv vagy mongoloid típussal azonosította, a honfoglaló magyarság nagy részét azonban mongoloid jelleg nélküli tiszta kaukázusi típusúnak tartotta.

Saját magam 1913-ban¹ a jászdósai koponyák tanulmányozását és leírását kezdtem meg. Azonban csakhamar kételyeim merültek fel az anyag hitelességével szemben, s hosszas utánjárással sikerült megállapítanom, hogy a nevezett anyagnak csak egy része származik a honfoglalóktól, míg más része abból a régebbi temetőből való, amelybe a honfoglaló magyarok annakidején a jászdósai Kápolna-halmon temetkeztek. Ezért az anyag leírásának folytatását abbahagytam s új, egészen hiteles anyag gyűjtéséhez kezdtem. Ebben az irányban a várva-várt fordulót az 1924-es év hozta meg, amikor a székesfehérvári múzeum igazgatójával, *Marosi Arnold*dal együtt az ottani «Rádió-telepen» sikerült egy teljesen hiteles, késői honfoglaláskori vagy korai árpádkori magyar temetőt felásatnunk s annak minden antropológiai anyagát megmentenünk. Ez az anyag szolgáltatva más, régebbi ásatásokból származó s kritikailag megvizsgált anyaggal együtt (Maroshegy, Karos, Benepuszt, Jászdósa) a honfoglaló magyarok antropológiai jellegeire vonatkozó első hiteles ismereteinket.² Azóta részint saját ásatás útján, részint a Nemzeti Múzeum régiségtára, valamint a szegedi és szentesi múzeumok hathatós támogatása által sikerült elég nagyszámú újabb hiteles honfoglaló magyar koponya- és csontvázanyaghoz jutnom, aminek egy részét az alábbiakban ismertetem. Előbb meg kell azonban még említenem, hogy 1926-ban *Krecsmarik Endre*³ ismertetett néhány ősmagyar koponyát, 1928-ban pedig *Gáspár János*⁴ tollából jelent meg: *Schädel aus der Zeit der Landnahme Ungarns* címmel egy értekezés. *Gáspár* kilenc sobori és négy komárom-szemerei koponyát tesz vizsgálat tárgyává, hogy rajtuk a honfoglaló magyarok rasszbeliségét megállapítsa. Joggal elvártuk volna tőle, hogy ő, aki minden addigi vizsgálatot egyszerű kijelentéssel értéktelennek nyilvánít, legalább kellő tudományos lelkiismeretességgel és kritikával jár el a saját anyagával és vizsgálatával szemben. De nem így történt. Az *Archaeológiai Értesítő* 1875-ös évfolyama s a *Régiségtári Napló* 1875. és 1887. kötetei alapján ugyanis kétségtelen, hogy a sobori koponyák nem honfoglaláskoriak, hanem kifejezetten a népvándorlás avar korszakából valók. Ugyanott megállapítható az is, hogy a komárom-szemerei koponyák ugyan lehetnek esetleg árpádkoriak is, de a velük talált kisszámú mellékletek nem kizárólagos jellemzői az árpádkornak, még kevésbé a honfoglaló magyarságnak, mert egyfelől népvándorláskori s másfelől árpádkori szláv sírokban is előfordulnak. A honfoglaló magyarok rasszbeliségének megállapítására tehát ezek sem alkalmasak. *Gáspár* munkája ezen alapvető hibája miatt a honfoglaló magyarok antropológiája szempontjából teljesen értéktelen és hasznavehetetlen, ezért tovább nem foglalkozhatom vele.

* * *

E tájékoztató bevezetés után térjünk át a honfoglaló magyarokra vonatkozó újabb és egészen hiteles antropológiai anyag rövid ismertetésére. Ilyen mindenekelőtt a kenézliói sírmező 18 koponyája, illetve csontváza, a kunágotai⁵ temető 3 koponyája s az ó-kécskei temető egy koponyája és csontváza. A kenézliói temető 25 sírja közül, amelyeket 1927 tavaszán *Fettich Nándor*ral a *Jósa-féle lelőhely*⁶ folytatásában együtt ásat-

¹ Népr. Értesítő. 1913—14. évf.

² *Bartucz Lajos*: Honfoglaláskori magyar koponyák. Bpest, 1926.

³ *Dolgozatok*, Szeged. 1926.

⁴ *Mitt. Anthr. Ges.* Wien, 1928.

⁵ *Móra Ferenc*: Lovassírok Kunágotán. *Dolgozatok*. Szeged, 1926.

⁶ *Arch. Ért.* 1914.



I. típus. (Törteli koponya.)



II. típus. (Kenézlő, 29. sír koponyája.)



IV. típus. (Ó-kécskei koponya.)

tunk fel, 20 esetben a nemet és az életkort is meg lehetett állapítani. E szerint 10 volt férfi, 8 nő és 2 gyermek. Tehát nem harci, hanem ú. n. teleptemetővel van dolgunk. Viszont feltűnő a nők és gyermekek aránylag kicsi száma. Ez arra vall, hogy a honfoglalók kevés nővel jöttek e hazába s így kicsi volt a gyermekáldás is. Ezzel ellentétben az Árpádkor elejéről való temetőkben már jóval több nőt és gyermeket találunk. Feldolgoztam ezeken kívül a régebbi ásatások anyagából Benepusztáról¹, Törtelről², Verebről³, Bodrogvécsről⁴, Jászdósáról⁵ és Karosról⁶ 2 pogány magyar vitéz koponyáját. Ezek a hiteles ásatási jegyzőkönyvek tanúsága szerint szintén honfoglalás-kori lovassírokban találtattak s jellegzetes magyar felszereléssel (kard, nyilak, íjj, övdíszek, nyereg, tarsolylemez, boglárók, zabla, kengyel, tör, csiholó acél stb.) voltak eltemetve, miért is pogánymagyar voltukhoz kétség nem férhet.

Ez az antropológiai anyag tehát attól a törzsökös magyarságtól származik, amelyik a hazát elfoglalta s amely az itt talált népekkel még nem keveredett. Ezt bizonyítja a lóval és gazdag mellékletekkel való temetkezésen kívül (még a nők és gyermekek egy részét is lóval temették el) a temetők egész kicsi (néha két-három sírból álló) volta, a nők és gyermekek feltűnően kicsi száma, valamint a koponyákon és csontvázrészekben látható sok sebesülés. Ezzel szemben azok a székesfehérvárkörnyéki temetők (Rádió-telep, Maroshegy, Demkőhegy, Sárkeresztúr-út), amelyeknek koponyaanyagát 1926-ban⁷ ismerttettem, a vezérek és első királyok idejébe nyúlnak. Antropológiai anyaguk tehát a honfoglaló magyarság olyan törzsétől származik, amelyik már huzamosabb ideig letelepedve egy helyen élt s hazánk régebbi lakosságának maradványaival kimutathatóan keveredett. S amíg előbbi értekezésem anyaga túlnyomólag székesfehérvárkörnyéki lévén, a honfoglaló magyarságnak csak egy törzsére vonatkoztatható, addig a mostani az ország igen különböző vidékeiről, tehát kétségtelenül több törzstől származik, s így az egész honfoglaló magyarság legtörzsöksebb részének antropológiai jellegeiről ad általános képet. Sajnos, helyszűke miatt kénytelen voltam e rendkívül értékes anyagnak úgy részletes morfológiai leírását, mint méreteit s azoknak variációs-statisztikai elemzését elhagyni, s ezért csupán a végeredmények s az azokból vont következtetések rövid ismertetésére térhetek ki.

Anyagunk az alaki és méreti jellegek elemzése alapján négy morfológiai csoport-vagy típusra választható szét. Egyelőre számokkal jelölöm őket, hogy az utóbbi időben nagyon felkapott rassznevek ne zavarjanak bennünket. Vizsgálataim során ugyanis mindinkább arra a tapasztalatra jutottam, hogy a ma divatos rassznevek nagy része még nincs kellően megalapozva, s ugyanazon név alatt különböző szerzők sokszor meglehetősen különböző típusokat írnak le.

I. típus. Jellemzi a nagy, hosszúságához képest feltűnően széles és elég magas agykoponya; tehát rövid, széles és magasfejű. A hosszúság-szélességi jelző középértéke 84 körül van. Alakja a *Norma verticalisban* sphaero-sphenoides. Homloka széles, rövid és kerek. A legkisebb homlokszélesség, éppúgy, mint a legnagyobb, tetemes. A kétféle homlokszélesség abszolút mérete között azonban többnyire nagy különbség van. De még nagyobb a legkisebb homlokszélesség és a koponyaszélesség eltérése (stenometop). A koponya oldala erősen kidomborodó, a legnagyobb szélesség rendszeren a halánték-

¹ A magyar tudós társaság évk. II. 1832—34.

² Archæologiai Ért. 1896.

³ A magy tud. akad. évk. IX. 1876.

⁴ Archæologiai Ért. 1898.

⁵ A magyar honfogl. kútfői. Budapest, 1900.

⁶ Archæologiai Ért. 1900.

⁷ Bartucz L.: Honfogl. magyar koponyák, Bp. 1926.

pikkelyre esik. A nyakszirt rövid, kerek, de széles. Arcus superciliaris közepesen fejlett még férfiaknál is és rövid. Felette sekély, de széles haránt belapulás van. A *norma verticalis* a nagy, széles falcsontok uralják s hozzájuk képest a homlok igen rövidnek tűnik fel. A járomívek oldalfelé erősen kidomborodnak, de a széles homlok csaknem teljesen elfedi őket. A nyakszirtpikkelynek felső nézetben legfeljebb a csúcsa látszik, sokszor az sem. A homlokcsont járomnyulványai erősen fejlettek, oldalfelé kiállanak s kissé felülről is látszanak. A halántékvonalak általában még a férfikoponyákon is gyengén fejlettek, de a koponyatetőre magasan felmennek. A homlok- és faldudorok a koponya általános gömbölyűsége következtében elmosódottak, *Norma temporalis*ban az agykoponya rövid s aránylag magas (hypsikran), az arc pedig egyenes. Az orrgyök mérsékelten benyomott, mert felette a tarhely és arcus nem domborodnak ki nagyon. A homlok elég magas, de nem öblös, és nem meredek, hanem gyenge emelkedéssel halad hátra és felfelé. A tetőkörvonal is hátrafelé fokozatosan emelkedik s legnagyobb magasságát a bregma mögött 3—4 cm-re éri el. Innen a körvonal elég nagysugarú, de arányos görbületben hajlik le a rövid, kerek nyakszirtre. A nyakszirtpikkely felső fele a többnyire alacsony, tompa, torus-szerű *linea nuchae sup.* következtében mégis valamivel kisebb sugarú körben hajlik, mint a *supraoccipitale*. Az arc profilvonalja teljesen egyenes s az orrtáj nem emelkedik ki belőle erősen. Az orrhát gyengén homorú, rövid, végefelé azonban gyenge domborulatot alkot. Állcsúcs gyengén fejlett, állkapocságak szélesek, alacsonyak, meredeken állók. A *processus mastoideus* feltűnően kicsi, hegyes még férfiaknál is. A járomcsont halántéki helyzetű, jól fejlett, homloknyulványa széles, vaskos. *Norma facialis*ban a homlok domború és széles. Az arc középmagas és igen széles (*chamaeprosop*, *euryen*). Az arc úgy fent, mint lent igen széles, legfeltűnőbb azonban a középarc szélessége a maxilla járomnyulványának fejlettsége és a járomívek kidomborodása következtében. Igen széles az alveolaris rész is (*brachyurania*). Orr *chamaerrhin*, szemgödör *mesokonch*. Az orrcsontok többnyire elég szélesek, de az orrhát alacsony. Az *interorbitalis* rész széles, fossa canina sekély vagy egészen lapos. Az orr alatti maxillaris rész alacsony, az állkapocs széles, állcsúcs széles, lapos, alul gyengén kettős. *Norma occipitalis*ban a koponya széles, középmagas, tetőkörvonala háztetőalakú, oldalfalai lefelé kissé összehajlók. *Norma basilaris*ban rövid, igen széles (*mastoidealis* szélesség feltűnő nagy), fogsorív kerek, széles, szájpád rövid, sekély (*brachystaphylin*).

E típus bizonyos hasonlatosságot tüntet ugyan fel az alpi és keletbalti név alatt ismeretes rasszalakkal, de viszont lényeges vonásokban el is tér tőlük s úgy agykoponyájában, mint arcában egyfelől az előázsiai, másfelől egy rövidfejű mongol rassz (*mosonszentjánosi B. típus*) érdekes keveredését árulja el. Ez az a típus, amit eddigi leírásaimban¹ kaukázusi-mongoloidnak neveztem, s amit e két rasszalak igen régi, huzamos kereszteződése által létrejött alaknak tartok. Gyakoriságra nézve a honfoglaló magyarság törzsökös részének legjellemzőbb s legáltalánosabban elterjedt típusa, amely a török etnikummal áll kapcsolatban. Kenézlőn a sírok $\frac{3}{4}$ részéből ez került elő, de megvan Székesfehérváron, Bodrogvécseken, Karoson, Törtelen, Benepusztán, Gyulán, Csepelen, Pestszentlőrincen, Pilinyben, Kunágótán stb. s az árpádkori, már kevertjellegű magyar temetőkben éppen a leggazdagabb sírokban található.

II. típus. Aránylag kicsi, középhosszú, tojásdadalakú koponyák, feltűnően keskeny homlokkal, közepes arccal, kissé kúposan kidomborodó nyakszirttel. *Norma verticalis*ban alakjuk átmenet az ovoides és pentagonoides között. Középféjük, egyfelől a rövidfejűség, másfelől a hosszúfejűség felé közeledők. A homlok úgy elől, mint hátul keskeny, megnyúlt, de lekerekített. Tarhely és arcus gyengén fejlett s a felettük lévő

¹ Bartucz Lajos: Honfoglalás kori magyar koponyák. Budapest, 1926.

haránt bemélyedés egészen sekély. A koponya falcsonti szélessége aránylag kicsi, a nyakszirt keskeny s kissé kúposan kiáll. Oldalfalai nem domborodnak ki. *Norma temporalis*-ban közép magas, középhosszú (orthokran). Homloka alacsony, domború, koponyatető gyengén domború, legnagyobb magasság a bregmához közel esik. Arc közép magas, orrgyök benyomott, orrhát rövid, homorú, fogmedri rész kissé előreálló (prognathia alveolaris). Járomcsont közepes, de halántéki helyzetű, állcsúcs gyengén fejlett, állkapocság középszéles és alacsony. *Norma facialis*-ban homloka igen szűk, alacsony, de domború, arca közép magas s a maxilla járomnyulványának fejlettsége következtében elég széles. Orrgyök széles, orrcsontok csökevényesek, szemgödörök feltűnően kicsinyek és szögletesek. Orrnyílás kicsi, széles, de körtealakú, alsó széle alig emelkedik ki. Fossa canina lapos, áll alacsony, kerek, állcsúcs gyengén fejlett. *Norma occipitalis* keskeny, aránylag magas, egyenes oldalfalakkal. Linea temporalis gyengén fejlett. *Norma basilaris* középszéles, kissé megnyúlt, szájjad kicsi, mély, fogsorív u-alakú, vagy kicsi, kerek.

E típus legtöbb jellegében a keletbalti név alatt leírt formához hasonlít, viszont szembe-tűnő mediterrán vonások is észlelhetők rajta. Úgy látszik tehát, hogy a keletbalti és a mediterrán rassz keresztezési formája. Itt tárgyalt anyagunkban csak Kenézlőn fordult elő, de az előbbinél jóval kisebb gyakoriságban s inkább a szegényebb mellékletű sírokból. A székesfehérvárkörnyéki temetőkben gyakori, de már erősen keveredett. A sírmellékletek alapján úgy látszik, hogy a honfoglaló magyarság köznépével van benne dolgunk s az ugor ethnikummal kapcsolatos. Az újabban előkerült szentesvidéki szkytha temető tanúsága szerint a szkythák egyik főtípusa mediterrán rasszjellegű volt, nem lehetetlen tehát, amit egyes történeti források is említenek, hogy a magyarság ugor ethnikumát a szkythákhoz is fűzi vérségi szálak. A kérdés eldöntése természetesen további hiteles antropológiai anyag előkerülésétől függ.

III. típus. Megegyezik azzal, amit az irodalomban előázsiai vagy kaukázusi rassz néven ismerünk. Nagy, rövid, széles, igen magas agykoponya, rövid, kerek nyakszirt, széles, de kissé rézsutos homlok, igen magas, keskeny arc, magas szemüreg, magas, keskeny orr, keskeny, hosszú, kiálló orrcsontok (gyakran sasorr), magas, keskeny áll, magas állkapocságak, u-alakú mély szájjad, a metszőfogaknál felmagasló fogsorív jellemzi. *E típus gyakorisága a honfoglaláskori sírokból kicsi s újabb, a vándorlás alatti keveredésre vall. Jelen anyagunkban Kenézlőn és Kunágótán fordult elő egy-egy sírban. De megvolt Székesfehérváron is. Az árpád kori temetőkben helyette mind nagyobb számban a vele rokon dinári rasszalak lép fel.*

IV. típus. Jellemzi az igen nagy, hosszas (mesokran), e mellett széles és magas agykoponya, igen magas, rendkívül széles, durva mongoloid jellegű arc. Homloka alacsony, rézsutosan hátrafutó, de elég széles, a halántéktájon erősen megszűkülő. A koponyatető domború, nyakszirt kúposan kiemelkedő, keskeny, s rajta torus-szerű tarkóvonal van, melynek mentén a nyakszirt alsó része megtörést mutat. Arcus és tarhely feltűnően kidomborodó, s felettük igen széles és mély haránt barázda van. A homlokcsont járomnyulványa vaskos és szögletesen kiáll. Orrgyök feltűnően széles, orrcsontok igen hosszúak, laposan fekvők, de domború hátúak. Szemgödörök igen szélesek és széleik megvastagodottak. Orrnyílás alacsony, széles, alsó széle fejletlen, gyakran fossa praenasalis foglal előtte helyet. Járomcsont igen nagy, vastag, széles, magas és rézsutosan fekvő. A maxilla járomnyulványa feltűnően fejlett s az arcot rendkívül megszélesíti. Fossa canina teljesen lapos, sőt gyakran kidomborodó, állkapocs masszív, magas, állcsúcs jól fejlett, állkapocságak rendkívül szélesek és alacsonyak.

E típus a honfoglaló magyarságnak számban ugyan nem gyakori, de egyik legérdekesebb s legkevésbé európai típusa. Feltűnően benne az igen durva és pregnans mongoloid vonások. E mellett kaukázusi rasszjellege is van. Az első típusához sok tekintetben analóg

olyan rasszkeresztződés eredményének tartom, melyben a kaukázusi rassz egy hosszasfejű, igen alacsony homlokú, kúpos nyakszirtű mongol rasszalakkal (mosonszentjánosi A. típus) keresztződött. Előfordul Kenézlőn, Tuzséron, Csepelen, Ó-Kécskén egy-egy sírban, mindenütt magas termettel s igen előkelő lovassírban. E típus az avarokkal való vérségi kapcsolatot bizonyítja.

A pogány magyar lovassírok eme hiteles antropológiai anyagának vizsgálata s annak a hun-avarkori, valamint a korai árpádkori sírok anyagával való egybevetése alapján tehát a következőket állapíthatjuk meg:

1. A honfoglaló magyarság törzsökös része rasszbelileg már akkor kevert volt, amikor ideérkezett, s legalább négy főtípus s annak különböző irányú keresztződései mutathatók ki bennük.

2. A honfoglaló magyarság típusai nem tiszta rassztípusok, hanem sokáig tartó régi rasszkeresztződés és kitenyésződés eredményei. Ezt a kitenyésződést azonban állandóan újabb keresztződés zavarta.

3. A honfoglaló magyarság típusainak alapelemei egyfelől a mongol, másfelől a kaukázusi rassz körébe tartoznak.

4. A honfoglaló magyarok típusai úgy a hunokkal, mint az avarokkal antropológiai rokonságban állanak, éspedig az avarokkal való rokonság szorosabb. Ez a rokonság azonban sok évszázaddal (talán ezredel is) a honfoglalás előtti időre, éspedig arra az időre nyúlik vissza, amikor az a nép, amelyből később a magyarság alakult, még kaukázusi rasszelemeket nem tartalmazott.

5. Téves s a hiteles antropológiai adatokkal ellenkezik az az állítás, mintha a honfoglaló magyarok mongolok lettek volna. A honfoglaló magyarok európai-mongoloidok voltak, vagyis vérükben az európai (kaukázusi) rasszelem legalább olyan nagyarányú volt, mint a mongol. A magyarság törzsökös része tulajdonképpen akkor keletkezett, amikor egy mongol rasszjellegű nép egy kaukázusi rasszjellegű néppel egyesült és összekeveredett.

6. Az avarok rasszkeveredése a honfoglaló magyarokénál aránytalanabban kisebbfokú.

7. Minthogy a régi és nagyobbfokú rasszkeveredés általában kultúrakeveredéssel és nagyobb kultúrával is jár, a honfoglaló magyaroknak az avarokénál jóval nagyobb, sokoldalúbb kultúrával kellett e hazába érkezniök.

8. A honfoglalás utáni nagyarányú rasszkeveredés következtében a magyarság eredeti mongoloid jellege mind jobban elmosódott.

9. Több jel arra vall, hogy a honfoglaló magyarságban nemcsak az etnikai eredet, de a társadalmi rétegzettség és törzsek szerint is észrevehető antropológiai különbségek voltak, e kérdés beható taglalására azonban a rendelkezésre álló csontvázanyag még nem elégséges.

Bartucz Lajos.

A SELMECBÁNYAI SZENT KATALIN-TEMLOM HAJDANI FŐOLTÁRA.

Az oltár, melynek emlékét néhány szétszóródott részlet, szobor és kép idézi, régi művészetünk egyik legszebb remeke volt. Főműve a titokzatos MS mesternek, akivel a magyar későgótikus festészet csúcs-pontjához érkezett. Írott adat a művel kapcsolatban nem áll rendelkezésünkre, de maradványai beszédesek.

Selmecebánya, melynek falai között rejtőzött, ez az egykor gazdag, arany- és ezüsttermelő város ősi multra tekinthet vissza.¹ Már 1352-ben az oklevelek nem villának, hanem civitasnak nevezik, magyar lakosai közé a tatárjárás után szászok telepedtek meg. Vallásos és jómódú népe nem fukarkodott egyházak emelésében. A XIII. században több templom díszíti a városképet, Miasszonyunk temploma a hegyen, lenn a völgyben a prédikáló barátok Szent Miklós-kolostora, végül az Erzsébet-kápolna és kórház. A békés fejlődést a XV. század közepén két nagy csapás akasztotta meg. 1442-ben Rozgonyi Simon egri érsek rajtaütött a selmecieken, felgyújtotta a várost, amely csaknem teljesen leégett, kincseit elrabolta, kiváltságokat tartalmazó okleveleit megsemmisítette. Alig ocsúdtak fel a lakosok, alig kezdődött meg az újjáépítés nehéz munkája, a következő évben (1443) óriási földrengés változtatta romhalmazzá a várost.

A szívós selmeci polgárság túlélte a nehéz hónapokat, a romokat eltakarította s újból munkához látott. 1444-ben kis kápolnát építettek az alsóvárosban, nagy szükség volt rá, mert az ottani, ú. n. alsóvárosi

¹ Történetének irodalma szegényes. Legtöbb idevágó adat *Kachelmann*, *Geschichte der ungarischen Bergstädte und ihrer Umgebung*, III. kötet, Selmecebánya, 1867. és *Breznyik János*, *A selmecebányai ág. hitv. ev. egyház és lyceum története*, Selmecebánya, 1883. c. művekben található. A városra és a Sz. Katalin-templomra vonatkozó adatokat e két könyvből merítettem.

plébániatemplom romokban hevert. A kápolnát, melynek felépítése körül Scheyder Péter későbbi városhíró szorgoskodott, Alexandriai Szent Katalinról nevezték el.

Néhány évtizedig nem hallani róla. Nagyobbítására, úgy látszik, nem volt szükség, mert a plébániatemplom újjáépítését közben (1466) megkezdették. Később a város gazdagodása és terjeszkedése lehetővé tette, hogy a kis kápolnát lebontsák és nagyobbat emeljenek a helyére. Ez az új egyház, hihetőleg Beatrix királyné segélyével, 1491-ben nagyjában már felépült. Végre 1500. november 15-én Gergely érseki vikárius felszentelte, sőt mi több, azóta a Sz. Katalin-templom lett az alsóváros plébániatemploma.

Az ünnepélyes felavatás nem jelentette a templom végleges elkészültét. Noha 1500-ban már készen állt a hársfából faragott (azóta elpusztult) díszes szószék, a városi elszámolások szerint a templom tornyát csak 1505-ben emelték, s ugyanekkor került sor az orgonakarzat építésére, 1507-ben pedig a kápolnák boltozása még nem volt készen, s orgonát és harangot is csak ebben az évben készítettek.

Az egykorú feljegyzésekben nincs szó a belső berendezés legkiemelkedőbb tárgyairól, az oltárokról. Nem kétséges, hogy szárnyasoltárok is készültek, noha a városban egyetlen ép ily emlék nem maradt az utókorra. Érdeemes megemlíteni, hogy Selmechánya templomainak hajdani szárnyasoltárai közül hét írott forrásokból ismeretes,¹ s ha a Katalin-templom ilyféle díszeiről a források hallgatnak is, kétségtelenül voltak ilyenek. A főoltár bizonyosan 1500–1507 között készült, a templom felszentelése és végleges befejezése között. A céhekben gyakori szokás szerint — a magyar idevágó anyag összegyűjtetlen volta miatt sajnos csak külföldi adatokra hivatkozhatok — a templom és az oltárkészítő mester között a megbízáskor szerződés jött létre, amely kikötötte a mű elkészültének pontos időpontját. Ez az időpont 2–8 év között ingadozott.² A szerződést rendszerint a templom felépülte után vagy néhány hónappal előbb kötötték meg (hogy a művész a szentély pontos méreteivel

¹ A következők (zárójelben az év, melyben oklevél említi): Tizenkét apostol oltára (1446, alsó plébániatemplom), Sz. Katalin-oltár (1446, u. ott), Sz. Pál-oltár (1456, u. ott), Mindszent-oltár (1477, Sz. Miklós-kolostor), Sz. Mihály-oltár (1477, kápolna a vár bejáratánál), Sz. Erzsébet-oltár (1481, Sz. Erzsébet-kápolna), Passió-oltár vagy képsorozat (1492, Sz. Jeromos-kápolna). Breznyik szerint (id. mű 23. l.) a felső plébániatemplomban a pápai búcsúbullák szerint nyolc oltár volt.

² V. ö. *Hans Huth* adatait: *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*. Augsburg, 1923, 28 l.

tisztában legyen), így hát a kész mű szállítása néhány évig várattott magára. A díszes Sz. Katalin-templom szentélye bizonyára nagyméretű oltárt érdemelt, ennek megalkotása s a vele kapcsolatos festő-, szobrász-, asztalos- és lakatosmunkák a műhelyt jóideig foglalkoztathatták.

Hová tűnt el a Szent Katalin-templom főoltára? Későbbi századok folyamán a várost nagyobb felfordulás elkerülte, s a reformáció aránylag korai elterjedése sem járt másutt olykor fellépő rombolásokkal, legalább is ilyenekről az írott források nem tudnak. A templom békésen állott tovább, évszázados élete úgyszólván eseménytelen, csak 1662-ben végeztek rajta kisebb renoválást. A selmecbányai városi gyűjtemény két, alább említendő szobron kívül mindössze néhány ismeretlen származású, jelentéktelen szárnyképet és szobrocskát őriz. A Szent Katalin-templom egyik pillérének alján azonban egy hatalmas Madonna-szobor áll. Ez a szobor a templomból elkerült két másik nőalakkal együtt a hajdani főoltár titkának kulcsa.

A templom északi falán, gyámkövön álló hatalmas, 222 cm magas Madonna-szoborról (90. kép) Divald Kornél már megemlékezett, reprodukálására azonban mindeztideig nem került sor. Szűz Mária karcsú alakja egyenesen áll a holdsarlón, melyet két angyal tart. Jobbjában (később kezébe helyezett) jogar látható, balkarján a gyermek Jézus ül, aki testének súlyával nem annyira a karra, mint anyja oldalára nehezedik. A Madonna hullámos haja középütt ketté van választva, mellén a ruhát hímzés díszíti, derekát öv fogja össze. Nyaka alatt jól látszik a finoman fodrozott ing kezdete. Szoknyája széles, kusza, tört redőben fut a földre, s alul összevegyül a köpeny kétoldalt aláomló, hosszú, párhuzamos ráncaival. A köpeny, mely kétoldalt öblösödve szinte mandorlaalakban fogja körül a törzset, szélén leveles és indás brokátmustrával van díszítve. A kis Jézus anyja karján rövid ingben ül, mely félmellét és lábait térdig szabadon hagyja. Jobbkezét áldásra emeli, balkezeben (későbbi) országalmát tart. A szobor hatását rendkívül rontja, hogy a XIX. század végén rikító színekkel mázolták át, amely — mint ilyenkor történni szokott — a szemek, szemöldökök és a száj önkényes elhelyezésével a formákat is eltorzította. Ugyanekkor kerültek a fejekre az otromba koronák, Mária kezébe a jogar, Jézuséba az országalma.

Az átfestés sem akadályozhatja meg a szemlélőt abban, hogy a szobrot a magyar faszobrászat egyik ritka remekének ne tartsa. A kompozíció biztossága, a drapéria merész és nagyvonalú kezelése kiváló mesterre vall, aki játszva, önkéntelenül oldotta meg az adott problé-



90. KÉP. MS MESTER MŰHELYE: MADONNA. 1506.

Selmezbánya, Szent Katalin-templom.

mákat. A redőzés, a hajkezelés és a későgótika izgatott formálátására valló technika azt is elárulja, hogy a XVI. század legelején készült, abban az időben, mikor Veit Stoss jellegzetes fadaragási technikája már közkinccsé vált, de még mielőtt egyrészt a későgótika kifejezési eszközei közé renaissance-ízű elemek furakodtak volna, másrészt az izgatottság a formák felbontásának ad absurdum viteléig jutott volna el. Kitűnő

kvalitású műről lévén szó, nem kell a sokat propagált késési elméletet tekintetbe venni, s állíthatjuk, hogy a szobor, stílusjegyei alapján ítélve, 1500–1510 között készülhetett.

Ugyancsak a Szent Katalin-templomban állott két hasonló méretű, életnagyságnál nagyobb faszobor, mely a műtörténeti irodalom régi ismerősei közé tartozik.¹ 1900 körül mindkettőt a helybeli városi múzeumba vitték át. Az egyik Szent Katalint, a másik Szent Borbálát ábrázolja (91. kép). Ismert voltuk miatt leírásuktól eltekinthetünk, megjegyezve, hogy a szobrok kisebb csonkaságáért (a kezek letörttek, kivéve Katalin könyvet tartó balkezét, Borbála orra hiányzik) kárpótolhat eredeti polikromiájuk, mely épségben maradt.

A három szobor szoros kapcsolatára már előttem rámutattak. Divald Kornél a három szobrot együvé tartozónak vallotta, sőt tovább ment: «Több mint bizonyos, — írja — hogy ez a szobor (t. i. a Madonna) a Szent Katalin-templom főoltárának szekrényében állott, még pedig harmadmagával, egyfelől a templom védszentjével, Szent Katalinnal, másfelől ennek szárnyasoltárainkon elmaradhatatlan társával, Szent Borbálával, aki a bányászok védszentje is volt.»²

Közelebbi vizsgálat Divaldnak ad igazat. Már a rendkívüli méretek egyezése is sokat jelent, de össze kell hasonlítani a fejtípusokat, amelyek kitűnően összevágnak. Ennél a munkánál azonban el kell tekinteni az átfestéstől. A Madonna és Sz. Katalin fején egyformán meg lehet figyelni, hogy az arc tisztán domborodó tömegét csak a keskeny nyergű, háromszög-idomban végződő orr bontja meg. A szemek nem ülnek mélyen, párnás kerületük van. Mindháromnak homloka szokatlanul magas. Sz. Borbála éppúgy süti le a szemét, mint a Madonna. A kicsiny szájak szélei felfelé húzódnak. A proporció és a testtartás azonos, említésre méltó a kebleknek még a gótikus művészetben is szokatlan fejletlensége.

Kételyt csak a drapéria kezelése ébreszt. A Madonna ruhájának, különösen szoknyájának lágy, élettelen ráncaival szemben a két szent nő alakjáról leomló drapéria élesen töredezett. Ha azonban a ruha megkomponálását nézzük, pl. a Madonnáét és Sz. Katalinét, az elrendezésben lehetetlen fel nem ismerni ugyanazt a gondolatot. Mindkettőn

¹ A rendkívül gyakran reprodukált szobrok képe első ízben Divald Kornél, Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai c. művében. II. kötet, Bp. 1911, 30. l. látott napvilágot.

² Id. mű 31. l.

a redők széles ívben, kétoldalról közelednek egymás felé, s különösen jellegzetes a ruhának a jobbkez feletti felgyüremlése. A ránckezelés különbözősége magában nem cáfolhatja meg a szobrok összetartozását, amit



91. KÉP. MS MESTER MŰHELYE: SZENT BORBÁLA ÉS SZENT KATALIN 1506.

Selmechánya, Városi Múzeum.

az említett szoros rokonság bizonyít. Nem lehet elfeledni, hogy egy oly nagyméretű oltár, mint amelynek töredékével állunk szemben, nem egyetlen ember munkája, hanem műhelyé. A mester elkészítette a szobrok rajzát, a tanítványok pedig megfaragták azokat. Olykor többen is dolgoztak egy szobron, azonban az arcok mintázását vagy az azokon való végső simítást, végül a szobrok kifestését a mester rendszerint

magának tartotta fenn. Különben is a munka lépcsőről-lépésre szeméi előtt fejlődött.

Minden bizonnyal egyazon műhely munkája a három szobor. A Madonna tipikus ábrázolásával szemben Katalin és Borbála a XVI. század elejének viseletében jelenik meg. Fejüket gyöngyökkel kivarrott hengeres pártá borítja, minőt ezidőben csodálatosképpen a férfiak is viseltek.¹ Ugyancsak gyöngyös díszítésű a ruha nyaki része, mely alól, mint a Madonnánál, kilátszik a fodrozott ing kezdete. Katalin attributumai közül a könyv megmaradt, lábainál turbános férfialak görnyed, azon pogány bölcsek egyike, akit a szent nő hitvitáiban legyőzött.

A hatalmas méreteken kívül még egy érv erősíti Divaldnak azt a nézetét, hogy a szobrok a Sz. Katalin-templom főoltáráról valók. Kompozíciós megoldásukból kétségtelen, hogy a Madonna állott középén, jobbján (tehát szembenálló nézőnek balra) Sz. Katalin, balján Sz. Borbála.² A Sz. Katalin-templom főoltárán nem hiányozhatott a templom védszentje, aki azonban sokszor előforduló középkori szokás szerint nem kerülhetett középre, hanem a főhelyet elfoglaló Madonna jobboldalán kapott helyet. Hogy a főoltáron a templom védszentje Szűz Mária jobbján áll, arra rendkívül sok példa akad. Elég, ha két, hasonlóan monumentális emléket idézek: a kassai és a lőcsei főoltárt. Azt mondhatnók, éppen a Madonna jelenléte vall főoltárra, amit a szobrok mérete amúgyis megerősíthet. Az oromdíszével együtt éppen megmaradt lőcsei főoltár analógiája alapján arra következtethetünk, hogy a 2'10–2'22 m magas alakok kb. 3'5–4 m magas szekrényben állhattak, ez esetben pedig az oltár a földtől, legfelső ágas-bogas csúcsáig 15–18 m magas lehetett. Ily hatalmas alkotásnak nem képzelhető más, csak a főoltár.

Mielőtt a továbbiakra térnénk rá, összefoglaljuk, hogy *a három szobor a selmecbányai Sz. Katalin-templom hajdani főoltárának szekrényében állott*. A szobroknak korstíluson túli egyéni jellegzetességéről, elődjéről és hatásáról is meg kell emlékezni.

A Madonna-szobor típusilag régi hagyományokhoz kapcsolódik. A tőle független emlékek közül meg lehet említeni a nürnbergi St. Sebaldus-templom híres szobrát (XV. század első fele) vagy az eperjesi elpusztult főoltár Madonnáját. Mindkettőn ugyancsak angyalok jelennek meg Mária lábainál. A szoborban, illetve a három szoborban rejlő

¹ Legalább is Hütter János eperjesi szenátor, aki bizonyára nem akart magából maskarát csinálni. L. 1520 körül készült epitáfiumát a Nemzeti Múzeumban.

² Sajnos, reprodukciónk felcserélve ábrázolja a két szobrot.

újítást nem is az elrendezésben kell keresni, hanem az előadás módjában. Igazi érdekességük az ideges realizmussal faragott részletekben rejlik. Míg koncipiálásuk általában tiszta síkokban, a bonyolult redőzés ellenére is széles felületekben történt, a részletek olykor megdöbbenően realisztikusak. Sajnos, a kezek nagy része letöredezett, pedig e szempontból ezek mondanak legtöbbet. Meg kell nézni a Madonna jobbkezét, mennyi finomság és valóságosság nyilvánul meg a hosszú, keskeny ujjak, a csukló ereinek, a hüvelykujj ráncainak ábrázolásában. Még ennél is jellegzetesebbek a kis Jézus lábai. Nyoma sincs a tiszta kontúrnak, a puha izmok rendkívüli valóságossággal, mozgalmasan és elevenen alakítják a formákat. A térden lágyan rajzolódnak ki a bőr alatt feszülő csontok. Ezek a lábak elevenek, nem anatómiai tanulmányok. Ilyféle részletek lényegbevágóan valószerűek, nem külsőségesen, mint a párták, ruhagallérok és köpenyszélek bravuros ornamentikája. Nem Riemenschneider száraz precizitását, hanem Dürer érzékeny, sőt érzéki erejű ábrázolási módját idézik emlékezetbe. Kétségtelennek látszik, hogy a szobrász jól ismerte Dürer művészetét, legalább is metszeteit, amelyeknek újszerű szellemét teljesen átértette. A szobrok ilyféle részleteiből már csak egy lépés vezet Konrad Meithez s az ő gömbölyded, gödröcskés, verisztikus plasztikájához. Ezzel a lépéssel azonban, vagy attól függetlenül, a szellem is megváltozik.

Az említett részletekkel szemben különösnek tűnik az arcok kevésbé részletező, síma felületekbe fogott ábrázolása. A fejtípusok, különösen Szent Kataliné, a burgundi gótikus szobrászat időrendben korábbi nőalakjaira emlékeztetnek, a nélkül, hogy azokhoz kimutathatóan közük lenne. Az arcok símasága és kerekdedsége az ábrázoltak viruló ifjúságát akarja jelképezni s frappáns ellentétül szolgál a mozgalmas ruharedőzéshez. Valószínűleg ez a két meggondolás tartóztatta vissza a művészt attól, hogy jobban részletezzon, s meg kell jegyezni, hogy a szobrok kifejezése ennek ellenére is rendkívül eleven.

A három selmecbányai oltárfigura kétségtelenül a magyar faszobrászat legkiemelkedőbb alkotásai között foglal helyet. Más szellemű, mint a szepességi gótika főmesterének, Lőcsei Pálnak Veit Stosstól ihletett oeuvre-je, mely kevesebb önállóságával jobban beleillik a későgótikus oltárszobrászat sorozatába. Nem kell azonban azt hinni, hogy a Katalin-oltár plasztikája független a hazai szobrászat korbeli emlékeitől. Néhány korábbi és későbbi mű arra vall, hogy elődjai és utódjai vannak magyar földön.

Elődjei közül egyelőre csak a besztercebányai plébániatemplom hatalmas Sz. Borbála-oltárát nevezhetjük meg, mely felirata szerint



92. KÉP. MS MESTER MŰHELYE: MADONNA.
Korpona, Plébániatemplom.

1502-ben készült s a Stoss-stílus bányavárosi emlékeinek legnevezetesebbike. Ezt a szép alkotást Divald¹ Lőcsei Pál művének vélte, s valóban stílusa a lőcsei főoltárral (Lőcsei Pál egyetlen hiteles művével, 1508-ból) szoros kapcsolatban van. A szekrényében látható szobrok — a két mellékalak jelenleg felcserélve áll — részben még Stoss hatása alatt fogantak, modellálásuk azonban aprólékosabb, mint a nálánál későbbi lőcsei főoltár szobraié. Noha kvalitása nem mérkőzhetik a selmecbányai szobrokéval, bizonyos tekintetben azoknak előfutára. Néhány kisebb, de jellegzetes részlete — ismét a kis Jézus lábaira utalok — a további fejlődést ígéri.

A két oltár alapján joggal beszélhetünk bányavárosi iskoláról, amely a szépeességivel kapcsolatban van, de azzal nem

¹ Magyarország művészeti emlékei. Bp. 1927, 148. l.

azonos. Ezt a megkülönböztetést, amelyet már Divald is használt, a bányavárosi képek közelebbi vizsgálata erőteljesen alátámasztja. A bányavárosi szobrászatnak egyelőre két gyújtópontját sejtethetjük, a besztercebányait s a selmecbányait. Az előbbinek munkáira ezúttal nem terjeszkedhetünk ki, csak utalunk arra, hogy ebből a körből kerülhetett ki a tájói remekszép Sz. János-fej, az utóbbinak művei azonban közelebbről érdekelnek.

Abból a selmecbányai műhelyből, mely a Sz. Katalin-főoltár szobrai szállította, került ki a hontmegyei *Korpona* templomának néhány szobra. Mint Selmecbányán, itt is három szobor maradt meg, melyek alapján egy elpusztult oltár szekrényére lehet következtetni. Újabban a 155 cm magas Madonna-szobrot, mely az oltár közepén állt, jelentéktelen, kissé korábbi apostol-szobrocskák közé állították (92. kép), a két másik szobor, Sz. Magdolnáé és Sz. Borbáláé fali konzolokon áll.

Figyelemre legméltóbb a Madonna-szobor, mely kisebb méretű és angyalok nélküli átfogalmazása a selmecbányai főalaknak. Mindkettő kétségen kívül egyazon kéz alkotása. A ruházat elrendezése, főképp a karakterisztikus ráncvetés azonossága felment bennünket attól, hogy e tárgynál hosszasan időzzünk. A két szobor közös faragási sajátosságai megerősítik azt a hitet, hogy a selmecbányai szobrok közül a Madonna más kéz műve, mint a két mellékalak, s a háromban együtt megnyilatkozó közös vonások a műhelyvezető mester vázlatrajzára, irányítására és végső simításaira vezethető vissza. A két korponai mellékalak, a kenőcsös tégelyt tartó Magdolna s a ciboriumos Sz. Borbála, mint fejtípusuk mutatja, ugyanebből a műhelyből származik, ügyetlen, primitív formaadásuk azonban alárendeltebb segédvésőjére vall.¹

A korponai oltár, mint a Madonna mérete mutatja, kisebb méretű, egyébként is szerényebb alkotás volt, amely azonban ugyancsak a selmecbányai Katalin-oltár műhelyéből került ki. E műhely kitűnő kvalitású művei a maguk idejében bizonyára nagy feltűnést keltettek. Erre vall legalább is, hogy a szobrokat utánozták. A körmöcbányai vártemplom 160 cm-es Madonnájáról, mely ugyancsak elpusztult szárnyasoltár középszobra volt, már Divald megállapította,

¹ Sz. Borbála képét közli Divald: Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai. II. füzet, Bp. 1911, 33. l.

hogy «élénken emlékeztet» a selmecbányai Madonnára. Ez a hasonlóság azonban nem a műhelyek azonosságából következik. A szerény tehetségű s az 1480-as évek modorában dolgozó körmöcbányai mester tőle telhetőleg utánozta nagystílú mintaképét. Nem a stílus köti össze azzal, hanem a külsőségek.

Vizsgálódásaink során rámutattunk egy bányavárosi műhelyre, amely a selmecbányai Sz. Katalin-templomnak a XVI. század első évtizedében emelt szárnyasoltárát készítette. Ismertté váltak az oltár szobrai, ezeknek alapján pedig más, e műhelyben készült szobrok. Azonban a szárnyasoltárokat nemcsak szobrok díszítik, hanem képek is, s megtörténik, hogy a képek a szobroknál jóval jelentősebbek. Kérdés, hol vannak, hová szóródtak szét a főoltár képei?

*

1902-ben a Selmecbánya melletti Tópatakról egy, Mária és Erzsébet találkozását ábrázoló kép jutott vétel útján a Szépművészeti Múzeumba. Megállapítást nyert, hogy e mű festőjének alkotásai közül egy másik, Krisztus születését ábrázoló tábla a szintén Selmecbányához közeli Hontszentantál plébániatemplomában függ, ez utóbbi faluból pedig négy kép (Krisztus az olajfák hegyén, Keresztvitel, Kálvária, Feltámadás) Simor János primássága idején az esztergomi Keresztény Múzeumba került. Divald volt az első, aki azt hangoztatta,¹ hogy a képek — melyeknek festőjét hontszentantáli mesternek kezdték nevezni — valószínűleg egyik selmecbányai szárnyasoltár maradványai, melyet a város elajándékozgatott az említett szomszédos faluk szerényebb templomainak. Hipotézisét igen elfogadhatóvá tette az a tény, hogy a hontszentantáli templom 1789-ben épült, s így a képek eredetileg más templom számára kellett hogy készüljenek, másfelől az is, hogy egy közülük máshová, Tópatakra került. Meg kell említeni még, hogy az Esztergomba vitt, teljesen átmázolt négy tábla megtisztításakor a Feltámadást ábrázoló képen (a koporsó földre hullott kőfedelének szélén) monogram és évszám tűnt elő

M (mesterjel) S 1506

formában.

E hat képet tartjuk a selmecbányai Sz. Katalin-főoltár szárnyasoltárképeinek. Feltevésünket az alábbi megfontolások támogatják:

¹ U. ott 26. l.

A képsorozat kétségtelenül Selmebányáról származik. (Ezt még az is megerősíti, hogy két képen — Krisztus az olajfák hegyén, Kálvária — ökörfejes zászlók láthatók, amelyek arra engednek következtetni, hogy az oltárt a mészáros-céh emeltette, vagy legalább is költségeihez hozzájárult. Mészáros-céh csak városokban volt.¹ A selmebányai főoltár, mint fentebb említettük, 1500–1507 között készülhetett, a képek dátuma (1506) ezzel pontosan egybevág.

Méreteik szerint (legnagyobb magasság 157 cm, szélesség 95 cm) hatalmas oltár maradványai. A szárnyasoltárok megszokott szerkezetéből következtetve nyilvánvaló, hogy kétoldalt két-két tábla állott egymás felett, tehát annak az oltárnak, melyhez tartoztak, szekrénye legalább 314 cm magas (kerettel együtt több) volt. Ily nagyméretű oltár csak főoltár lehetett, főoltárra pedig 1506-ban csak az éppen akkoriban befejezett Katalin-templomnak volt szüksége. Más templomot Selmebányán ebben az időben nem építettek.

A képek és szobrok méreteinek aránya pontosan megfelel egymásnak. Az oltárszekrény 3 méter körüli mérete egyformán megfelel a szobrok 2 m körüli és a képek 1'50 m körüli magasságának.

Végül — mielőtt a képek jelentőségével behatóbban foglalkoznánk — hivatkozhatunk arra, hogy az összetartozást maguk az objektumok, a szobrok és képek bizonyítják a legjobban.

A faragott és festett művek egyaránt rendkívül kvalitásosak. A szobrok e kor legjobb felvidéki alkotásai, hasonlóan a képek, melyek ennél is többek, az egész gótikus festészetünk legszebb darabjai. Összehasonlításra a legalkalmasabbnak a hontszentantali Krisztus születése mutatkozik. Nő- és gyermektípusokat is ábrázol, mint a szobrok. Ha eltekintünk a festett és faragott művek eredendő eltéréseitől, rá kell jönni arra, hogy a nagyvonalú, széles ruharedőzés mindkettőnél azonos szellemű. Rendkívül szoros a rokonság a két kis Jézus között. Ismét a puha, kövérekés, gödröcskés, szaggatott kontúru lábakra hivatkozhatunk, melyek a képen és a szobron egyazon jellegűek.

Igen sok oly régi mestert ismerünk, ki egyszemélyben festő és szobrász volt. A selmebányai főoltár festőjének, MS mester-

¹ A középkori céhéletben mindenütt előkelő, többnyire vezetés szerepet játszott a mészáros-céh. A selmebányairól először 1561-ben történik említés, de már jóval előbb megalakulhatott, mint a szepesi (1370) vagy az erdélyi szász (1373) céh. V. ö. Szádeczky, Iparfejlődés és a céhek története Magyarországon. I. kötet, Bp. 1913, 34–35., 118. l.

nek esetében nem gondolunk feltétlenül ily kétirányú működésre. Nézetünk szerint MS mester a képek festésén kívül elkészítette az oltár egészének és a szobroknak vázlatrajzát, irányította és korrigálta a plasztikai munkát. Ezzel magyarázható a szobrok és képek rokonsága, viszont annak, hogy a szobrokat sajátkezűleg faragta volna, ellene mond némely részletek említett, faragásbeli különbözősége.

Kutatásunk mai állása szerint a Sz. Katalin-főoltár selmecbányai műhelyben készült és 1506-ban állították fel. Tervezője, képeinek festője bizonyos MS mester volt, akiben a műhely vezetőjét, az oltár szállítóját sejtjük.

A képek ikonográfiailag két csoportra oszlanak: Mária életének és a passiónak jeleneteire. Az elsőbe tartozik Mária és Erzsébet látogatása (139×95), meg Krisztus születése (123×78). Az utóbbiba a négy esztergomi kép, Krisztus az olajfák hegyén (157×79), Keresztvitel ($142,5 \times 88$), Kálvária (142×89) és Feltámadás (156×78). A méretbeli különbségek mutatják, hogy a képek egy részét, különösen a hontszentantali Krisztus születését, erősen megcsonkították. Ennek ellenére kompozíciója alapján épnek látszik a Krisztus az olajfák hegyén és a Kálvária. Ez a méretbeli ingadozás megakadályoz bennünket abban, hogy az oltár megközelítőleg pontos rekonstrukciójával szolgáljunk. Ha a meggyökeresedett középkori szokást tekintjük, joggal gondolhatunk arra, hogy a szárnyakat belül a Mária életét ábrázoló képek, kívül a passió jelenetei díszítették. Két belső kép — valószínűleg az Angyali üdvözlés és a Királyok imádása — megsemmisült vagy lappang. Az architekturális részletekből semmi sem maradt meg, különben sem szabad elfeledni, hogy a XVI. század elején az oltárkonstrukciók a lehető legváltozatosabbak és szabálytalanabbak, és így az oltár szerkezetére vonatkozóan semmiféle támpontunk sincs.

Az esztergomi képek hátoldalán aranyfesték nyoma tűnik elő. Eből talán arra lehet következtetni, hogy az oltár kettős szárnyú volt, amely esetben a belső szárnyak belsejét domborművek (vagy képek) díszítették, a belső szárnyak külsején foglalt helyet a Mária-ciklus, a külső, mozdulatlan szárnyak belsején viszont a passió, míg a külső szárnyak külsejét a festő aranyszínűre mázolta, hogy a nyers fát ne lehessen látni.

A sort a *Mária és Erzsébet találkozását* ábrázoló kép (93. kép) nyitja meg, mely, mint ismeretes, Tópatáról került a Szépművészeti Múzeumba. Csupa gyengéd líra az anyai örömök előtt álló két asz-

szony találkozása, mely a szabadban, a zöldelő természet ölén történik meg. Szent Erzsébet ajkához emeli Mária kezét, ami ikonográfiailag szokatlan, de rendkívül bensőséges motívum. Mindkét asszony öltö-



93. KÉP. MS MESTER : MÁRIA ÉS ERZSÉBET TALÁLKOZÁSA. 1506.

Budapest, Szépművészeti Múzeum.

zete a korbeli bányavárosi viseletre vall, a jellemző fejkendő-forma még ma is él az odavaló asszonyok körében. MS mester formai sajátosságai közül kiemelhetjük a figurák vázlatszerű, briliáns rajzát, mely

a drapériák ábrázolásában a magyar piktúrában addig el nem ért technikai tökéletességet mutat, vagy a hosszú ujjú szép kezek ábrázolását. Az alakok nem töltik be a teret, de a figyelmet magukra koncentrálik. A környezet részletezése is kitűnő. Az előtér pázsitjából virágok szöknek a magasba, balról pompázó irisz üti fel fejét, arrébb más virágok hajladoznak a levélkoronákon. Hátul messzi kilátás nyílik, a nézőhöz közelebb sziklás dombon kis házikó látható, tőle jobbra, hegyek aljában, folyóparton épült városka. Az utóbbiban Divald¹ Selmecbánya látképét vélte felismerni, a magunk részéről inkább Buchner² nézetét tartjuk helyállónak, aki a tájképi részt Dürer-metszetek hatása alatt készült ideális tájnak nézi. MS mester nyilvánvalóan ismerte Dürer rézmetszeteit s azoknak értelmében alakította a tájat, a nélkül, hogy mintaképeit másolta volna. A tábla felső megkurtításával csak az aranyháttérből vészett el egy keskeny csík.

A Szépművészeti Múzeum képe a régi magyar festőművészet legkülönb emléke, s nagy kérdés, hogy a mult század elején újjáéledt magyar piktúra alkotott-e hozzá hasonló értékűt. A figura és a táj hibátlan összefüggésén kívül meg kell csodálni a festő tudatos művészi ökonomiáját. Szuverén módon, szinte játszva bánik a képelemekkel. A buja virágokkal s a megkapóan romantikus tájjal mesterien fokozza a kép lírai, idillikus hangulatát. Széles skálán játszik egyforma biztonsággal, a háttér levegőperspektíváját, a ruharedőzés tömegszerűségét s az előtér virágainak dekoratív ornamentális jellegét organikus meggyőző egységbe foglalja. Oly mértékű technikai tudásról tesz tanuságot, ami csak a legkiválóbbaknak adatott meg.

Felfogása és hangulata tekintetében legközelebb áll hozzá a hontszentantali plébániatemplomban őrzött *Jézus születése* (94. kép). Sajnos, a kiválóan szép alkotás sokat szenvedett az időtől. Felülete a századok alatt ráakódott portól és piszoktól itt-ott erősen foltos, felső peremét jóvátehetetlenül megcsonkították, mikor a tizennyolcadik század végén Louis XVI ízlésű keretbe foglalták. De maga a kép, bármennyire kitűnő is kvalitásaiban, nem mérkőzhetik a budapesti kép feledhetetlen szépségével. Hangulatát illetőleg ugyancsak kontemplatív, lírai jellegű. Legszebb alakja a térdelő Szűz Mária, valóban remekül festett, térbeliséget szuggeráló, gazdagon aláomló drapériával. Új

¹ Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai : II. füzet, Bp. 1911, 26 l.

² Der Ältere Breu als Maler. Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance. Augsburg, 1928, 320 l.



94. KÉP. MS MESTER: JÉZUS SZÜLETÉSE. 1506.
Hontszentantal, Plébániatemplom.

hangot üt meg a kis Jézus és az őt körülvevő angyalok pompás rajzában. A gyermektestet rendkívül kifejező, értelmes kontúrral fogja körül és fénnel modellálja. Az angyalok tudatosan torzított arcában a XVI. század izgatott, későgótikus szelleme nyilvánul meg. Szent



95. KÉP. MS MESTER: KRISZTUS AZ OLAJFÁK
HEGYÉN. 1506.

Esztergom, Keresztény Múzeum.

József óriási, hátrahúzódo koponyája visszatér a Keresztvitel Arimathiai Szent Józsefének fejalkájában.

Az esztergomi Keresztény Múzeum négy képe téma szerint is különbözik a két említett táblától. A passió meg-
rázó jelenetei az előadás hangnemét megváltoztatják, az idilli nyugalmat drámai feszültség váltja fel.

Az *Olajfák hegye* (95. kép) különös, fojtott izgalomban megzendül a tragikus finálé vezérmotívuma. A szereplők négyféle állapota zavart, baljóslatú hangulatot teremt. Krisztus hatalmas pátoszszal emeli imára kezét «és lőn az ő verejtéke, mint a földre folyó vérnek csöppei.» Az apostolok, elcsigázva a fáradtságtól alusznak körülötte. Ebbe a megkapó ellentétbe egy másik, még erősebb fonódik: az égből leszállt gyönyörű angyalka mennyei nyugal-

mának ellentéte a kertajtón belopakodó, Judás-vezette csöcselék bűntudattal teli izgalmaival. A túlfűtött hangulatot bizarr tájrészletek festik alá: kopár sziklák gombaként duzzadozó bokrokkal, lombtalanul égnek meredő fák és szaggatott körvonalú hegyek a távolban.

Az Olajfák hegye egyike MS mester legkevesebbet emlegetett képeinek. Népszerűtlenségét valószínűleg annak köszönheti, hogy kon-



96. KÉP. MS MESTER: KERESZTVITEL. 1506.
Esztergom, Keresztény Múzeum.

tár átfestésétől nehezen lehetett megszabadítani, s helyreállítása után is sokhelyütt nem a mű szelleméből folyó retouche-ok éktelenítik el. Áll ez elsősorban Krisztus arcára, mely ellenszenves vonásait a restaurátortól nyerte. MS mester formai reportoárjában ez a fej elképzel-

hetetlen. Különben a kép remek részletekben bővelkedik, példa reá Szent Péter és Szent János apostol valóban nagystílusú megoldott drapériája s a háttérben lebegő angyalka szitakötő-szerű könnyedsége.

A *Keresztvitel* (96. kép) ismét a sorozat legragyogóbb darabjai közül való. Első pillantásra feltűnik hallatlanul mozgalmas szerkezete. Aránylag kevés alakja megtölti a teret. A drámai expanzió tetőfokához érkezik. A vad szenvedélyt szinte megtestesíti az a katona, ki a földre rogyott Krisztus kezére hurkolt kötél végét korbácsszerűen ütésre emeli. Mennyi fiziognómiai változatosság jellemzi a képet az előbb említett, vad arcú pribéktől kezdve az összeszorított szájú Arimathiai Szent Józsefen s a hátrakiáltó zsoldoson keresztül Mária kezait tördelő fájdalmáig s Sz. János evangelista rémült, semmibevesző vigasztalásáig! Mily kitűnő realistára vall az a kis részlet, amint Arimathiai Sz. József köpenye szélével fogja a keresztet, nehogy az érdes fakéreg felhorzsolja a kezét! A kép legszebb alakja Krisztus, fájdalomtól szinte eltompult arcával s köpenyének példátlanul változatos ráncolásával. Az út szeszélyesen kanyarog a Kálvária dombja felé, messze elől a két latort kergetik.

Hasonlóan nagyszabású a szenvedés történetének betetőző jelenete, a *Kálvária* (97. kép). A kompozíció kitisztul, egyszerűbbé válik, de a nyugtalanság éppoly erős marad, mint az előbbi képen volt. A figyelem Krisztusra koncentrálódik, kiben MS mester egyéni és hatalmas emberábrázolási módja kulminál. A Kálvária Krisztusfeje a realizmus kialakulásának nemzetközi történetében is állomást jelent. Helyzetének megvilágítására elegendő azt említeni, hogy három-négy évvel Grünewald isenheimeri Krisztusa előtt készült. A megváltó erős, szikár teste kifeszül a kereszten, feje nehezen, alétan dől a jobboldalára. A régebbi, többé-kevésbé konvencionális Krisztus-ábrázolásokra, pl. a Jánosréti mester garamszentbenedeki Kálváriájára kell gondolni, hogy világossá váljék a nagy út, melyet MS mester megtett. Ott a fájdalomból mit sem érezni, itt a tragédia teljes, megdöbbentő nagyságában bontakozik ki. Krisztus szeme kifordul, szája ernyedten nyílik szét: a csontvázra fogott arc utolsókat rándul a haláltusában, míg a szétfeszült karok végén a kezek kínlódva görbülnek össze. Nincs még egy képünk, amely a fájdalmat ily hallatlan kifejező erővel ábrázolná, szelleme már-már nem is keresztényies: az Istenember megpróbáltatásából csak az ember barbár, vad fájdalma harsog ki.

Nem érdektelen a két Krisztust összevetni, MS mesterét és az

isenheimi. A fájdalom mindkettőnél paroxizmusig fokozódik, de a magyar festő mégsem vonja le oly radikálisan az adódó konzekven-



97. KÉP. MS MESTER: KÁLVÁRIA. 1506.
Esztergom, Keresztény Múzeum.

ciákat, mint nagy német kortársa. A törzs és a karok ábrázolásában, azoknak vertikális és horizontális kinyújtásában ragaszkodik a hagyományokhoz. Nem fokozza a hatást a test tüskével való elégtelenítésével, kifejező erejét a fejre koncentrálja. Grünewald következetesebb,



98. KÉP. MS MESTER: KRISZTUS FELTÁMADÁSA.
1506.

Esztergom, Keresztény Múzeum.

a lecsukló, zsákszerűen súlyos, véresre kínzott testtel a naturalizmus útján az utolsó lépésig elment. A két fej azonban egyenrangú az ábrázolás kíméletlenségében és vad erejében.

Krisztus hatalmas alakja betölti a teret, mellette mindössze öt figura jut szóhoz. A Keresztvitel kötelet emelő katonájának helyén itt a hasonlóan szenvedélyes mozdulatú kapitány áll, mögötte pompás magyar típusú, buja szemöldökű, bajuszos katoná. A másik oldalon az aléltan összerogyó Máriát Sz. János evangélista támogatja, míg hátrább egy szent asszony lesújtva és összetörten temeti arcába kezét. Balról, lombtalanul meredező fák mögött a budapesti Látogatásához hasonló, szép tájképre nyílik kilátás, a jobboldali hátteret pedig a szépen lobogó ökörfejes zászló tölti be.

A passió komor képeit a *Feltámadás* (98. kép) derűsebb jelenete zárja le.

Sajnos, az átfestéssel s az azt követő restaurálással ez a kép is sokat szenvedett. Ettől függetlenül is úgy tűnik, hogy a festő leggyengébb műve. Szép részletei — mint a jobboldalt felriadt s ordítva ugrásra készülő katonája vagy a háttérben látható finom Krisztus siratása-jele-

net — ellenére is aránylag fáradt alkotás. A kompozíciót a festő magas kilátópontból nézve festette meg, mint a keresztvitelt. Krisztus fejtípusa kissé idegenszerű, a tájkép azonban gazdag és változatos.

A selmebányai Katalintemplom szárnyképein kívül mindössze egyetlenegy képben ismerjük fel a nagy magyar festő kezét, az északfranciaországi Lille múzeumának egyik *Királyok imádását* (99. kép) ábrázoló kompozíciójában. A képet néhány évvel ezelőtt Buchner publikálta,¹ mint id. Jörg Breu munkáját, sorban közvetlenül MS mester képei után, melyeket ő ugyancsak Breunak tulajdonított. A lille-i képnek a selmebányaiakkal való szoros kapcsolatát tehát már ő felismerte, a sorok írója ez útmutatás nyomán lett figyelmes a távoli városba került képre, s közelebbi megvizsgálás alapján állíthatja, hogy MS mester sajátkezű művei közé tartozik.

A kép jóval hosszabb az eddig ismerteknél és szélessége a selmebányai képek kétfajta mérete között áll (180 × 82 cm). A Királyok imádásának jelenetét ikonográfailag



99. KÉP. MS MESTER: KIRÁLYOK IMÁDÁSA.
1506 UTÁN.

Lille, Musée des Beaux-Arts.

¹ Der Ältere Breu als Maler. Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance. Augsburg, 1928, 324—27. l.

megszokott módon ábrázolja. Az ölében gyermekét tartó Madonnán kívül mindössze a három király alakja szerepel a képen, eltekintve a háttér figuráitól. Az egyszerű öltözetű Szűz Máriával szemben a három király ruházata rendkívül díszes. Háttérben erősen olaszos jellegű architekturális táj látható.

Mily alapon merjük a képet MS mester művei közé sorolni? Származásáról csak annyit tudni, hogy 1885-ben bizonyos Antoine Brasseur nevű kölni régiségkereskedő ajándékozta a múzeumnak, korábbi tulajdonosáról a múzeum igazgatósága sem tud. Ugyanő még néhány, többnyire német jellegű, nem jelentékeny képpel gazdagította a lille-i múzeumot. A kép eredetét, mint látható, homály fedi. Attribúciónk tisztán stílkritikai alapon áll.

Részletei meglepő egyezéseket mutatnak a selmecebányaiakéval. A térdelő, őszhajú király kiugró arccsontjával, beesett vonásaival, mélyen ülő szemeivel és kicsiny fülével a Kálvária Krisztusfejének jellegzetes párdarabja. A ferdén metszett szemű Mária ismerős a budapesti képről, Sz. Erzsébetnek ugyanily arca van s a karakterisztikus fejkötő is viszontlátható itt. A kis Jézus feje a hontszentantali képről ismerős. Aki egészen apró részleteket szeret összevetni, hasonlítsa össze a lille-i Sz. Mária szeméit a hontszentantali kép balsarokban térdeplő angyalkájának szemével s egyazon kézre fog ráismerni. További megegyezéseket lehet észrevenni a sovány, hosszú ujjú kezek finom rajzában s a rendkívül gazdag drapéria ráncvetésében. A pontról-pontra haladó aprólékos összehasonlítás — mellyel az olvasót kár lenne fárasztani — még a háttér tanulmányozásában is gyümölcsöző. A Királyok imádásának hátterében a kút körül lézengő alakok ikertestvérei a Keresztvitel távolban mozgó figuráinak. A derűs színezésű, világos pirosakban, fehérekben, zöldekben és barnákban ragyogó selmecebányai képekkel szemben a lille-i képen a kék, zöldeskék és bíbor is szerepet játszik, tónusa kissé sötétebb, s a sokhelyütt alkalmazott tompa aranyszínek fokozzák ünnepélyes hangulatát. A festő itt is éppúgy régies módon, aranyháttérrel pótolja a horizontot, mint többi képein.

Már a méretekből kitűnik, hogy a Királyok imádása nem tartozik a selmecebányai sorozatba, illetve nem a selmecebányai Sz. Katalin-templom oltárának szárnyképei közül való. Hátoldalának rácsos megerősítése arra vall, hogy szét van fűrészelve, tehát a másik oldalán is kép volt. Hihetőleg egy díszes, nagy oltár szárnyképe, ez az oltár azonban nem volt azonos a selmecebányaiakéval, amit az eltérő méretén kívül

a kompozíció rendkívül erősen renaissance felé hajló szelleme is megerősít. MS mestert egyéb művei a későgótikus barokk festőjének mutatják. Ezzel szemben a lille-i kép gótikájába új elemek szövődnek. A renaissance-szellemet legtisztábban a képből kitekintő király gyönyörű álló figurája személyesíti meg. Ezt az alakot csak oly művész festhette, aki megismerkedett a renaissance-szal, legalább is annak északira átírt formanyelvével. Olaszos jellegűek a háttér építészeti részletei, bár a festő más művén is alkalmazott olaszos jellegű architektúrát, például körtemplomot az esztergomi Feltámadáson. A renaissance-szellem azonban ezekben a részletekben is megerősödött, példa reá a háttér baloldalán látható hatalmas kőépület, amely nyilván a bibliai istállót jelképezi.

Önként következik a fentebbiekből, hogy a lille-i képet nem tartjuk a selmebányai sorozattal egy időből valónak. Feltétlenül később, 1506 után készült. Hogy mennyivel későbbi, azt csak az tudná megmondani, aki a festő rohamos vagy lassú fejlődését több datált emlék alapján megrajzolhatná. Előkelő és nyugodt szellemével a hontszentantali és a budapesti képpel tart rokonságot, előadásának széles eleganciája s gyönyörűen festett részletei MS mester legjobb művei közé sorolják, ha a budapesti kép kvalitásait nem is éri utól.

A kutatás jelenlegi állása szerint ez a hét kép hirdeti MS mester festői talentumát: kiváló képek, melyeket Gerevich Tibor méltán nevezett «a magyar formaképzés legegységibb termékeinek». A festő teljesen tisztában van mestersége titkaival. Az emberi test konstrukcióját kitűnően ismeri, a ruharedőzés bonyolult változatosságát rendkívül hatásosan használja fel. De nemcsak részletekben virtuóz, hanem a kompozíció felépítésében is. Térábrázolása kifogástalan, képei mindig levegősek, noha ragaszkodik az aranyháttér avult rekvizitumához. Minden regiszteren egyforma biztonsággal játszik, akár a kifejezést, akár a formát tekintjük. Mária és Erzsébet találkozásának lírikus ellágyulását éppoly szuggesztíven érezteti, mint amennyire hatásos és nagyszabású festője a fojtott nyugtalanságnak és a kirobbanó szenvedélynek. Világos tónusával, biztosan összehangolt színeivel elválík kortársainak zömétől. Formailag is változatos. Ahogy képeinek hangulata kívánja, szélesen dekoratív, túlfűtötten gazdag vagy éppen monumentális. A Keresztvitel jelenetét sok figurával népesíti be, másutt alig egy-két alakot használ s tájképeit szervesen hangulati elemmé fokozza. Kétségtelen, hogy kitűnő tehetsége mellett rendkívül tudatos, csak-

nem raffinált művész volt, akinek maradék nélkül sikerült kifejeznie magát.

Érthető, hogy ez a nagy festő régóta izgatja a kutatók fantáziáját, noha még ma sem került arra a polcra, ami kvalitásai alapján megilletné. Hovatartozása ügyében többféle elmélet merült fel, s noha ezek az elméletek többnyire tisztán stílkritikai alapon közeledtek a képekhez, figyelmen kívül hagyva a származás adataiból kivilágító biztos támasztékokat, említésre érdemesek.

Az első, aki a képek mesterét felfedezni vélte, Hermann Voss¹ volt. Egyedül a budapesti képet ismerte, — bár említette a többit is — s reámutatott annak a dunai iskolával való kapcsolataira. Mesterét az ismert MZ jegyű monogrammistában jelölte meg. MZ mester, akit a kutatás azóta Martin Zasinger ötvös (?) és rézmetszővel azonosított, grafikai műveit a dunai iskola felé hajló délnémet művészet szellemében alkotta meg. Táblaképei mindeddig nem ismeretesek, intím hatású és artisztikus metszetei a formaképzés módja szempontjából olykor valóban emlékeztetnek MS mester képeire, a nélkül, hogy közvetlenebb rokonság állana fenn közöttük. Meg kell említeni, hogy a német kutató még nem tudott az MS monogrammról.

Voss attribúcióját már Ernst Heidrich² elejtette, aki könyvében a német képtáblafestés kétszáz legszebb emléke között a Mária és Erzsébet találkozásának is helyet juttatott. Festőnket 1500 körül működő ismeretlen mesternek nevezte. Elismerte, hogy a kép emlékeztet MZ műveire, «wird ihm selbst jedoch nicht zuzuweisen sein» — írja.

A legutóbb felmerült hipotézis az augsburgi id. Jörg Breu számára foglalta le az egész komplexumot, a lille-i képet is beleértve. Buchner,³ aki Breu élete művét összeállította, a táblákat a festő főműveinek tartja. A Jörg Breu műveivel való azonosítás már előbb kísértett, ha jól tudom, Meller Simon már a háború előtt neki atribuálta a budapesti képet. Buchner vélekedését id. Jörg Breu újabban felmerült fiatalkori művei (?) támasztották alá, a herzogenburgi és wullersdorfi képek, melyek közül az előbbiek részben Nürnbergbe, az utóbbiak a melki apátság képtárába kerültek. A herzogenburgi képek 1501-ből valók, a wullersdorfi nagy sorozat készültének időpontja ismeretlen, de

¹ Der Ursprung des Donaustiles. Leipzig, 1907, 111—114. l.

² Die altdeutsche Malerei. Jena, 1909, 262. l.

³ Der Ältere Breu als Maler. Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance. Augsburg, 1928, 316—327. l.

nem sokkal későbbi lehet, talán 1502. A két ausztriai oltár alapján Buchner feltételezi, hogy a bajor mester Augsburgban való letelepedése előtt vándorúton volt, illetve Ausztriában járt. Fiatalkori művei közül a wullersdorfi képek azok, melyek sok tekintetben erősen emlékeztetnek MS mester műveire. A későgótikus pátosz és szenvedélyesség néha rendkívül rokon nyelven szólal meg Breu műveiben. A magyar képek azonban mégsem származhatnak Breu ecsetjéből, három okból sem. Először azért, mert a wullersdorfi képek festői kivitele rendkívül durva, brutális és nehézkes MS mester formai harmóniája és könnyedsége mellett, másodszor, mert kontraszttal teli sötétes színezésük ellenemond a selmecbányai táblák derűs és világos karakterének, harmadszor pedig azért, mert 1506-ban, a Katalin-oltár készültének évében Breu már alkalmasint hűtlen lett a későgótikus, patétikus szellemhez. A wullersdorfi képek utolsó ilyféle művei, utánuk tíz évig semmit sem tudni róla, időrendben következő alkotása a berlini Kaiser Friedrich Museum 1512-ből való Madonnaképe már a német renaissance szelleméhez való igazodást mutatja. Szerzőjét ezeken az ellentéteken túl lehetetlenné teszi az MS monogramm s a fiatalkori Breu-képek viszonylagos gyenge kvalitása.

Otto Benesch meglátta az attribúció hibáit s az esztergomi képekről írva¹ a Kálváriát Breunek és *műhelyének* közös műveként könyveli el. Ugyancsak ő hangsúlyozta, hogy a képek koloritja sehogyan sem egyezik meg a korai Breu-oltárok színezésével. Ami a műhelykérdést illeti, a fiatal Breu maga sem állott azon a magaslaton, amit MS mester művei reprezentálnak, hogyan lehetséges tehát, hogy műhelyéből jobb képek kerültek ki, mint saját ecsetje alól? Hisszük, hogy ez után az időrendben legutóbbi hipotézis után, amely már rámutatott a színezés eltérő voltára, a külföldi kutatás is revízió alá veszi eddigi gyorsan változtatott álláspontjait.

Magyar részről mindeztideig egyetlen vélemény hangzott el, Gerevich Tiboré,² amelyet sorrendben utolsónak hagytunk, bár időrendben megelőzi a Breu-hipotézis írásbafoglalását. Utolsónak hagytuk azért, mert a kutatást a festő monogramjának felfedezésével új vá-

¹ Die fürsterzbischöfliche Gemäldegalerie in Gran. Belvedere, VIII. évf. Bécs, 1929, 69. l.

² A régi magyar festészet a prímási képtárban. Az Ujság XIV. évf. 1916. júl. 14 (194. szám). — A régi magyar művészet európai helyzete. Bp. 1924, 24—25. l. — Esztergomi műkincsek. Prímás-Album. Bp. 1928, 214—216. l.

gányra terelte,¹ beiktatta az eddig nem méltatott esztergomi képeket s MS mester jelentőségét véglegesen megfogalmazta. Neki köszönhet legtöbbet ennek a nagy magyar festőnek emléke, mert a képet, melyet évekkel ezelőtt rajzolt róla, idővel további részletek bővíthetik s remélhetőleg bővítik is, de lényegében meg nem változtathatják.

A kutatás még nincsen készen munkájával. Tisztázásra vár MS mester stílusának genezise, mely nem folyik a maga egészében Jörg Breu fiataalkori munkáiból. Való igaz, hogy Breu korai képei és MS mester oltára között szoros rokonság áll fenn, de a magyar mester komplex stílusa nem ebből az egyetlen ágból ered. Fel akarjuk hívni a figyelmet arra, hogy a besztercebányai Borbála-oltár, mely a selmecbányai Katalin-oltár előtt négy évvel (1502) készült s melyről plasztikája kapcsán fentebb említés történt, képeivel is sok tekintetben MS mester sajátos ideáljainak előfutára. Szélesen festett, romantikus tájhátterei különös ellentétben állnak kissé bizonytalan figuráival, de a részletek hasonlóságán kívül az atmoszférikus térlátás is már az előjövendő MS mestert ígéri. Mindazonáltal a képek még ezzel sem nyerne kielégítő magyarázatot, fel kell tételeznünk a kötelező vándorévek alatt egy nagyobb németországi utat, mely ezt a kiváló tehetséget ráeszméltette a kor időszerű problémáira. Németországból még sok analógia felbukkanását várjuk, s azt hisszük, nem elhamarkodott állítás, ha MS mester egyik gyökérszálát az alsórajnai—kölni késői gótikus piktúrában sejtjük.

A monogramm alatt szunnyadó mesternév megfejtésére is történt kísérlet. Miklósy Zoltán² Selmecbányán II. Ulászló egy oklevelét találta meg, mely bizonyos Sebestyén mester (Magister Sebastianus, Meister Sebastian) selmecbányai festőről emlékszik meg. A festőt 1507-ben Turócbán kirabolták és meggyilkolták. Miklósy joggal hi-

¹ A Feltámadáson látható monogramm valódiságát több ízben kétségbevonták, a nélkül azonban, hogy ez a kétely írásban is napvilágot látott volna. Péter András legújabbban megjelent műve (A magyar művészet története. I. kötet. Bp. 1930, 124—126. l.) szép sorokat szentel a festőnek, említi e véleményyt, de nem foglal állást vele kapcsolatban. Gyanúra az adott okot, hogy a két betű között elhelyezett mesterjel némiképp Schongauer jellegzetes mesterjéhez hasonlít s maga a monogramm azonos Martin Schongauerével. Ezzel szemben két tény is támogatja eredetiségét. Az egyik az, hogy a kép át volt festve, a monogramm lemosás után tűnt elő, a másik, hogy a betűk mellett gotikus jellegű 1506. évszám olvasható, mely kétségtelenül ugyanattól a kéztől való, mint a betűk. Az esetleges hamisító nem írt volna Schongauer monogrammjá mellé oly évszámot, mely évben Schongauer már nem élt.

² Sebestyén festő. Magyar Művészet, III. évfolyam. Bp. 1927.

vatkozik a kezdőbetűk és a selmebányai származás egyezésére, amely valóban nem zárja ki vélekedése helyességét. Ezzel szemben nem hagyhatjuk említés nélkül, hogy Selmebánya 1499-es adókiivetésében két, a monogrammot hasonlóan fedő név szerepel : Salay Mártoné és Master Severinusé.¹ Az elsőről semmit sem tudni, a másik, nevééről ítélve, művész is lehetett. Miklósy adata, ha közelebb is jár, egyelőre nem elég a személy azonosságának bizonyítására, s a hipotézis bővebb írott adat felbukkanásáig hipotézis marad. Az esetben, ha elfogadnók, a lille-i képet néhány hónappal, legfeljebb egy évvel a selmebányai után készültnek kellene hinnünk, mert 1508-ban Sebestyén festő már nem volt az élők sorában.

Genthon István.

¹ Kachelmann id. mű 127. l.

PACECCO DE ROSA MŰVÉSZETÉHEZ.

A Szépművészeti Múzeumnak az a képe, mely e tanulmány kiindulási pontja, nem rendelkezik elsőrangú művészi kvalitásokkal. Mégis érdemes vele foglalkozni, és pedig két okból: először, mert az alábbi kétségtelen hitelességű bizonyítékok szerint a nápolyi korbarokk festészetnek egyik jelentékeny mesterétől származik, másrészt azért, mert a nápolyi festészetnek éppen az a korszaka, a XVII. század első fele, melynek itt típusérvényű példájával állunk szemben, az európai nagy műgyűjteményekben alig van képviselve. E korszakban a nápolyi művészet szelleme még nem bírt azzal a hatalmas kiható erővel, melyre a század második felének folyamán főleg Luca Giordano személyében tett szert, s az 1650 előtti festészet emlékeinek óriási tömege ma is a nápolyi és nápolyvidéki templomokban, kolostorokban és magángyűjteményekben rejtőzik. Viszonylag nehezen hozzáférhetők, s ennek következtében még kevésbé ismertek. E tekintetben csak a nagyobb egyéniségek jelentenek kivételt: a félig spanyol, félig nápolyi Ribera, a Caravaggio-követő Giovanni Battista Caracciolo, a geniális Bernardo Cavallino és a század harmadik negyedét is átélő Salvator Rosa.¹ A nápolyi korai barokk festészetnek ez az aránylag ismeretlen volta magyarázza meg azt a körülményt, hogy az itt szóbanforgó festmény, bár egy századdal ezelőtt még helyes pedigreevel szerepelt, azóta hosszú időn át számkivetettje volt annak a körnek, melybe származásánál fogva tartozik.

Képünk, mely Mózes vizet fakasztó csodáját ábrázolja (100. kép),²

¹ Lásd: *Aldo De Rinaldis* összefoglaló munkáját: *Die südtalienische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts*. Firenze-München 1929.

² Lt. sz. 767. Váson; 201 × 257 cm. A képet a XIX. században új vásonra vonták, s valószínűleg ez alkalommal kétoldalt néhány centiméteres sávokat elvettek belőle.



100. KÉP. PACECCO DE ROSA: MÓZES VIZET FAKASZT A SZIKLÁBÓL.

Budapest, Szépművészeti Múzeum.

az Esterházy-gyűjteményben először 1812-ben mutatható ki. Az ekkor készített katalógus «Franz Rosa, genannt Pacheco» műve gyanánt említi.¹ Minthogy ez a művésznév nem volt eléggé közkeletű, később egyszerűen «helyesbítették», s nem kis könnyelműséggel a jobban ismert spanyol festőnek, a sevillai romanista Francisco Pachecónak rokonhangzású nevével pótolták, noha annak vezetékneve sohasem volt Rosa.² Ennek a mesternek tulajdonítja azután képünket a Szépművészeti Múzeum leltára is. A felületesség természetesen megbosszulta magát, s a hamis cégér állandó nehézségek okozója lett, mert sehogyan sem

¹ *Joseph Fischer*, *Catalog der Gemählde-Gallerie des durchl. Fürsten Esterházy von Galantha, zu Laxenburg bei Wien*. Wien 1812. S. 73.

² Már *Joseph Fischer* is ingadozik, midőn katalógusában a hagyományra támaszkodva *Franz Rosát*, vagyis *Francesco De Rosát*, tehát nem a sevillai romanistát mondja a kép festőjének, a melléknevet azonban spanyolosan *Pachecónak* írja, s olyan életrajzi vázlatot közöl, mely nagyjából a sevillai romanistára illik.

sikerült a festményt a spanyol művészet keretei közé beállítani. Az attribúciót többen vonták kétségbe, ám a nélkül, hogy a képet kikapcsolták volna a spanyol festészet köréből.¹ Végre az 1916. évi nagy katalógus helyes felismerés alapján a XVII. századi nápolyi iskola művei között szerepelteti, habár az új megállapítás határozottságát még kérdőjellel mérsékeli.² Azóta a biztos mesternév nélkül hanyódó, s hozzá még nem is egészen kifogástalan fenntartású képnek a múzeum rak-tárába kellett visszavonulnia.

Mint a műemlékek meghatározása terén már több ízben, itt is az a nem minden iróniát nélkülöző helyzet állott elő, hogy az újabb művészettörténeti kutatás, igazságkereső munkájában éppen maga hamisította meg, majd pedig egészen figyelmen kívül hagyta a megbízhatatlannak vélt régi feljegyzésnek valójában tökéletesen helytálló adatát.

Az Esterházy-gyűjtemény 1812. évi katalógusában említett mester az olasz barokk festészet kutatói előtt nem ismeretlen név. Francesco De Rosa, detto Pacecco (Pacicco) vagy Pacecco De Rosa: ilyen nevű festő éppen abban a városban és abban a korban működött, melyre képünk stílusa vall, vagyis Nápolyban a XVII. század első felében. Születésének éve, sajnos, ismeretlen, s csak megközelítő valószínűséggel tehető az 1600 körüli időre, minthogy 1630 előtt keletkezett munkák nem ismeretesek a művésztől. Massimo Stanzioninak (1585—1656) egyik leghűbb tanítványa volt, amint ezt nemcsak Bernardo De Dominici közlései,³ hanem saját művei is bizonyítják. De Dominici szerint Guido Reni hatása alatt képezte magát tovább és sokat foglalkoztatott festője volt Nápoly-

¹ Meller Simon, Régi spanyol festők a Szépművészeti Múzeumban. «Művészet», 1907. 53. old. — August L. Mayer, Die spanischen Gemälde im Museum der schönen Künste zu Budapest. «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1908. S. 519.

² Térey Gábor, O. M. Szépművészeti Múzeum; a régi képtár teljes leíró lajstroma. I. Berlin 1916. 224 k. old.

³ Bernardo De Dominici, Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani (első kiadás: 1742—1743), tomo III. Napoli 1844. p. 266 ss. — Köztudomású De Dominici nagyfokú lelkiismeretlensége, s a modern forráskritika (B. Croce, N. F. Faraglia) méltán tisztelte meg «il Falsario» melléknévvel. Hamisításai azonban főleg a XVII. század előtti időkre vonatkoznak, míg a maga korához közelebb lévő XVII. századról, hol még közvetlen ellenőrzés alatt állott, lényegesen megbízhatóbb adatokat közöl. V. ö. Julius Schlosser, Die Kunstliteratur. Wien 1924. S. 472, 528. — Két munka, sajnos, nem volt számomra hozzáférhető: E. Paparo, Francesco De Rosa. «Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli». Napoli 1829. és C. Dalbono, Massimo, i suoi tempi e la sua scuola. Napoli 1871.

nak, melyet, úgy látszik, sohasem hagyott el huzamosabb időre. Pontosabb életrajzi adatai feltáratlanok még. Különös véletlen, hogy állítólag ugyanabban az évben, 1654-ben halt meg, mint sevillai névrokona, a már említett Francisco Pacheco.

Csak a régi attribúcióhoz kell visszatérni, — hisz az is hitelessége mellett szól, hogy ennyire elfelejtett mestert nevez meg — s a kép történetére egyszeriben teljes világosság derül. De Dominici életrajzgyűjteménye Pacecco De Rosa műveinek felsorolása közben pontosan tájékoztat festményünk rendeltetéséről és eredeti helyéről:¹ «Nel Monte di Dio, chiesa de' PP. Predicatori, appunto in un muro laterale all'ingresso della sagrestia è un quadro, che esprime la storia di Mosè, che fa scaturir l'acqua dal sasso per ispegner la sete del popolo ebreo.» Giuseppe Ceci kutatásai nyomán tudjuk,² hogy a Monte di Dio kolostort és templomot Nápoly egyik magaslaton fekvő városrészében, a Pizzofalconén, 1561-ben Don Ferrante Loffredo, az első Marchese di Trevico alapította dominikánus szerzetesek számára. A templomot a XVIII. század végén, romladozó állapota miatt, lebontották. A felszereléshez tartozó képeket, s ezek között Pacecco munkáját, mint értékesíthető ingóságot, előzőleg természetesen eltávolították és valószínűleg azonnal áruba is bocsátották. Éppen ebben az időben, 1795 februárjában Esterházy Miklós herceg Nápolyban járt, s művásárlásainál Mattia Zarullo abate, a capodimonte királyi múzeum prefektusa járt kezére. Zarullo azután ugyanezen év nyarán egyéb műtárgyakkal együtt nagy tömeg megvásárolt festményt küldött a hercegnek Bécsbe.³ Bár e festmények jegyzéke, sajnos, nem maradt ránk, alig lehet téves az a feltevés, hogy Pacecco De Rosa képe is ekkor került az Esterházy-gyűjteménybe.

Az alábbiak szerint festményünk stílussajátságai könnyen és harmonikusan illeszkednek abba az általános jellemképbe, melyet De Dominici feljegyzései rajzolnak Pacecco De Rosa művészetéről. Annál öröndetesebb ez az egyértelműség, mert több jel szerint a művésznak fiatalkori, vagyis az egyéni stílussajátságokat még nem kiérett teljességükben tartalmazó munkájával állunk szemben.

¹ B. De Dominici, id. h. p. 268.

² Giuseppe Ceci, Pizzofalcone. «Napoli Nobilissima», I. 1892. p. 105 s. — V. ö.: «Archivio Storico per le Province Napoletane», VIII. 1883., p. 698.

³ Meller Simon, Az Esterházy-képtár története. Budapest, 1915. XXXIX., 13. old.

Egyrészt ugyanis nyilvánvaló, hogy a kép még meglehetősen egyenetlen alkotás. A baloldalnak jellegzetességre törekvő, erőteljes formakezelésével szemben a nagyobbik jobboldalnak számszerint több, de kevésbbé markáns alakja nem tudja az egyensúlyt fenntartani. Tartalmi koncentrációra, formai hierarchiára a művész még nem törekedett: éppen a cselekvény főszereplőjét egészen jelentéktelen mellékalakként állította be. Nem ura a távlati hatásoknak sem; hiába indít meg a vizet merő középső alakokban átlóirányú mélységi vezetést, Mózes és Áron alakja, kivált az utóbbié, kisebbített mérete ellenére, túlságosan közel kerül a szemlélőhöz. A kép közepe — pedig a csoda itt válik valóra — tulajdonképpen kitöltetlen cezura, melynek a zöldesbarna sziklatömeg nem tud nyomatékot adni: valami centrifugális erő minden súlyt a szélekre kényszerített. Ennek következtében a kompozíció egyszerre két formai főhangsúlyt kap. A gyermekét átkaroló, térdelő anya az életnagyságot csaknem meghaladó méretezésével, a szemlélővel kapcsolatot kereső tekintetével, s a felsőtestére boruló kendő sötét acélkék, határozott színértékével a kép protagonistája. Vele szemben áll Áron alakja; merev függőleges beállításával ő köti le másodsorban a figyelmet. Sárgás árnyalatú világosszürke köpenyét és vörösésbarna inkarnátját ugyanaz a teljes világítás éri, mint a térdelő asszony halvány arcát. E két főalakkal szemben Mózes erélytelen alakján a színezés is lefojtott és tartózkodó: a ruha szürkés ibolyaszínű, a köpeny barnássárga.

Fiatalkori munkára vall másrészt az a körülmény, hogy az egész kép, de kivált a baloldali csoport felfogása, Riberára emlékeztető fény- és árnyékezelése, színezése és típusai rendkívül közelről éreztetik Pacecco mesterének, Massimo Stanzioninak hatását. A Guido Renihez való igazodásnak itt még alig van nyoma. A kompozíciónak ugyanez a szaggatottsága és középső cezurája Stanzioni érett korszakának szélességi formátumú képein is felötlük. Példa erre a nápolyi Certosa di S. Martino templomában lévő egyik képe: Szent Brunó távollétében szerzetestársainak megjelenik a Madonna és Szent Péter.¹ Sőt a kiforrottabb, nagyvonalú előadásmód Stanzioninál a két csoportot még inkább elszigeteli egymástól. A főhangsúly ezen a képen is egészen oldalra tolódik, s egyszersmind a függélyes lezárás feladatát teljesíti. A kompozíciókban megnyilvánuló elvi egyezések után Stanzioni festé-

¹ Fot. Anderson 25,66l. — Repr.: *A. De Rinaldis*, id. m. Taf. 17.



101. KÉP. PACECCO DE ROSA: AQUINÓI SZENT TAMÁS ELRAGADTATÁSA.
Nápoly, Sta Maria della Sanità.

szetének még csak néhány állandó részletsajátságára akarunk rámutatni, amint tisztán tükröződnek Pacecco munkáján. Mindenekelőtt ilyen a bal előtérben térdelő nőalak arctípusa. Ugyanez a fiatal, sötétbarna hajú, háromnegyed profilba állított, jellegzetesen nápolyi fej végigkísér

Stanzioni egész művészetén. Példa rá a már idézett kép, Madonna a kartauziakkal, továbbá a nápolyi Certosa di S. Martinónak egy másik képe, a Madonna két szent püspök között,¹ a frankfurti Städel-Intézet Zsuzsannája a két öreggel² és a nápolyi Museo Nazionale Sz. Agatája.³ Ugyanígy vissza-visszatér Stanzioni képein Mózes és Áron csaknem azonos fejtípusa (például a «Madonna a kartauziakkal» Sz. Péterje). Végül Áron csodálkozását kifejező keze is, a sovány tenyérrel és a hosszú, finom ujjakkal, Stanzioni képeinek egyik jólismert részletét utánozza.

A budapesti festmény tehát olyan stílussajátságokat tüntet fel, aminők De Dominici közléseinek szem előtt tartása mellett Pacecco fiatalkori műveitől logikusan várhatók. Az a körülmény, hogy így képünk megközelítő pontossággal időrendileg is besorozható a művész oeuvre-jébe, kétszeres fontossággal bír azért, mert Pacecco munkásságának ma még nagyon gyér számmal ismert más emlékei a kronológikus rend rekonstruálásához nem nyújtanak biztos támaszpontot. E tekintetben mostanáig alig néhány kivétel volt ismeretes. Az egyik a nápolyi Certosa di S. Martino számára festett nagy Szent Miklós-kép az 1636. év első feléből, melyért a művész ugyanezen év július 19-én vette fel nyolcvan dukátnyi díjazását,⁴ egy másik pedig a nápolyi Sta Maria della Sanità baloldali ötödik kápolnájának oltárképe a rajta olvasható mesterjelzéssel: «PACICCO DE ROSA F. 1652» (101. kép).

Az utóbbi festmény jelzi tehát a művész utolsó éveinek fejlődési fokát. Aquinói Szent Tamás elragadtatásának jelenete, a szentet támogató három nagy angyallal, akik feladják rá a szerzetesi övkötelet, s fent az Oltáriszentséget körülvevő puttóangyalok koszorújával, az egész képmezőt igénybe veszi. Valóságos horror vacui benyomása keletkezik a szemlélőben, kivált ha észreveszi, hogy a tömegek expanzivitása nemcsak a képsíkban hat, hanem baloldalt a mélység irányában is nem kevésbé hevesen jelentkezik. Ez a nagy térdiagonális, mely az előtér jobbsarkából indul befelé, s végül a kísértő leánynak a háttér felé menekülő alakjában kihangzik, tulajdonképpen az egyetlen újítás ezen a

¹ Fot. Anderson 25,355.

² Hermann Voss, Die falschen Spanier. «Der Cicerone» 1910. S. 11. — *U. ö.*, Charakterköpfe des Seicento, I. Massimo Stanzioni. «Monatshefte für Kunstwissenschaft» 1908. S. 272 ff. — A. De Rinaldis, id. m. Taf. 15.

³ Fot. Alinari 34,019. — Repr.: A. De Rinaldis, id. m. Taf. 21.

⁴ N. F. Faraglia, Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino sopra Napoli. «Archivio Storico per le Province Napoletane» XVII. 1892. p. 659.

képen. A belső térnek ilyen áttörése és a kitekintés egy szomszédos helyiségbe vagy egy terraszra bizonyos nem-olasz jelleget ad a kompozíciónak, s talán az egykorú németalföldi vagy spanyol festészet hatásának tulajdonítható. Mindenesetre éles ellentétben áll Stanzioni relief-szerű képszerkesztésével szemben, akinek formavilágához pedig Pacecco még ezen a munkáján is hű akart maradni. A mester még élt ekkor, aminthogy tíz évvel élte túl ezt az egyik legtehetségesebb tanítványát. Az angyalglória motívuma és a puttók típusa az Aquinói Szent Tamás-képet szorosan összekapcsolja Stanzioni egyik legértetesebb művével, a nápolyi királyi palotában lévő képpel, Antióchiai Szent Ignác püspökké avatásával.¹ Másrészt azonban egy újabb tényező is jelentkezik itt Pacecco késői művészetében: és pedig az a nyilvánvaló rokonság, melyet a kompozíció egésze a római Sant' Adriano egyik mellékoltárképével, Nolasco Szent Péter elragadtatásával mutat.² Az utóbbi festmény lelki emelkedettsége és megragadó komolysága, koncentrált és érett formarendszere semmi kétséget sem hagyhatnak az iránt, hogy ez volt az ösztönadó, s Paceccóban kell látni a hatást elfogadó félt — nem fordítva.

Hogy ki volt az az erős művészegyéniség, akinek alkotása ekként az érett Pacecco figyelmét is lekötötte és a megadott téma variálására serkentette — nem lehet kétséges. A Nolasco Szent Péter-képet Roberto Longhi és Carlo Gamba régi hagyomány alapján Orazio Gentileschi-nek tulajdonították, s ezt az attribúciót csak Hermann Voss vetette el, állásfoglalását azonban nem okolta meg.³ Ha összevetjük a képet Gentileschi hiteles főműveivel, mint a milánói Brerában és a turini képtárban őrzött nagy festményekkel, egyéb stílusbeli egyezések mellett, ugyanaz a kesernyés komolyság és rajzos előadásmód, az intérieur-ábrázolásnak ugyanaz a kedvelése szembeszökő. Részünkről ezért a régi mestermegnevezést fenntartandónak látjuk, s a kép keletkezésének idejét a század tizes éveinek közepére tesszük, körülbelül akkorra tehát, midőn a Sant' Adriano egy másik mellékoltárképe, Carlo Saraceni műve, Szent Rajmund prédikációja, keletkezett.⁴ Orazio Gentileschi leánya, Arte-

¹ Fot. Anderson 26,071.

² Fot. Alinari 45,398.

³ Roberto Longhi, Gentileschi, padre e figlia. «L'Arte» XIX. 1916. p. 257 ss. — Carlo Gamba, Orazio Gentileschi. «Dedalo» III. 1922—23. p. 251 ss. — Hermann Voss, Thieme és Becker, Allg. Lexikon der bild. Künstler, Bd. XIII, Leipzig 1920. S. 411, és «Kunstchronik und Kunstmarkt» 1923. S. 510.

⁴ V. ö. Hermann Voss, Die Malerei des Barock in Rom. Berlin év n. S. 92, 449. — R. Longhi, id. h. p. 257.

misia, a híres festőnő, 1630 körül Nápolyba költözött, s hosszabb londoni tartózkodását leszámítva, működése javarészt ebben a városban fejtette ki, s ott halt meg 1651 után.¹ De Dominicitől tudjuk, mily szoros kapcsolatban állott a művésznő Stanzioni körével, s így csaknem bizonyosra vehető, hogy atyja római festményére is ő hívta fel Pacecco figyelmét. Meglehetősen mellékes azután az a kérdés, hogy vajjon Pacecco járt-e Rómában, s a kép előtt készített vázlat alapján fogott-e a kompozíció variálásához, vagy pedig valamely metszet alapján dolgozott-e?

Paceccónak a római képhez való viszonya élénk fényt vet a művész ingadozó, állandó kereső természetére. Szent Tamás-képe ezenkívül a késői dátum ellenére is egyike a legkevesebb mesterségbeli gonddal és a legtöbb rajzbeli gyengeséggel előadott munkáinak. Ha tekintetbe vesszük is, hogy a kép nem közeli szemléletre készült, a jobboldali előtér angyalának felületes előadását, szűkös és elfogódott formaadását nem lehet ezzel menteni és magyarázni. Ami pedig a festmény színezését illeti, joggal kifogásolták már a piszkos sárgásbarna tónus kellemetlen hatását.² A művész ebben a tekintetben nem követte a római mintaképet, annak pregnáns színekompozícióját, mely az ezüstszürke, a vérvörös, az aranysárga és a lilás changeant összehangolásán épül fel. Pacecco dolgozásmódja tehát már ezek szerint is tagadhatatlanul egyenetlen színvonalat mutat; meg kell azonban jegyezni, hogy ezt a jellemvonást osztja vele a nápolyi barokk festészetnek csaknem minden mestere, a legnagyobbak is.

A Szent Tamás-képpel a legszorosabb felfogás- és stílusbeli rokonságot mutatja a bécsi Képzőművészeti Akadémia raktárában őrzött festmény, mely Padovai Szent Antal elragadtatását ábrázolja, szintén életnagyságú alakokkal (102. kép). Azelőtt spanyol festő munkájaként szerepelt, s csak újabban tulajdonították, tökéletesen helytálló módon, Pacecco De Rosának.³ A két festmény szembeállításakor azonnal nyilvánvaló az extatikus szentekben és a puttók gomolygó testecskeiben kifejezésre jutó szellem azonossága, s az építészeti környezet lényegbeli egyezésére is felesleges több szót vesztegetni. A bécsi képen a

¹ R. Longhi, id. h. p. 286.

² Wilhelm Rolfs, Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig 1910. S. 276 f. — V. ö. B. De Dominici, id. h. p. 267.

³ Robert Eigenberger, Die Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Wien-Leipzig 1927. Textband S. 325.

szürkésbarna ösztónuson belül a mennyei fény rótsárgája és egy lobogó lepel barnássárgája Murillo színezésére emlékeztet; egyedül így



102. KÉP. PACECCO DE ROSA: PADOVAI SZENT ANTAL ELRAGADTATÁSA.
Bécs, Képzőművészeti Akadémia.

lehetne magyarázni, hogy ezt a jellegzetes nápolyi képet is hosszú időn át spanyol kéz munkájának tartották.

A művészi pálya végének dekadenciáját mutatja a nápolyi S. Pietro ad Aram részére festett kép, Szent Péter megkereszteli Szent Candidát,

mely a fennmaradt kifizetési jegyzékek szerint 1654-ben, tehát éppen Pacecco állítólagos halálozási évében készült.¹

Az egész oeuvre-re jellemző, minőségbeli ingadozás még inkább szembeszökő lesz akkor, ha a festőnek eddig tárgyalt művei, a korai budapesti és a Nápolyban lévő késői képek közé beillesztünk egy olyan további alkotást, mely Paceccót minden bizonnyal képességeinek delelőjén mutatja. A richmondi Cook-gyűjteményben lévő Assuntának (103. kép) sorsa érdekes rokonságot tart budapesti képünkével. Sokáig spanyol festő, Alonso Cano neve alatt szerepelt, mígnem Hermann Voss a nápolyi eredet helyes felismerése alapján Massimo Stanzioninak tulajdonította.² Nem szükséges azonban bővebb fejtegetés annak megállapításához, hogy a richmondi kép ugyanattól a kéztől származik, mint a budapesti; Stanzioni erőteljes művészi sajátosságait ez is csak a tanítvány tükrözésében állítja elénk. Első tekintetre felötlik, hogy a művész a kompozíció lezárására itt is egy hatalmas köpenybe burkolt, egyenesen álló alakot alkalmaz. De milyen tömegszerű már, mennyivel szabadabb és lendületesebb itt ez az apostol, mint a korai művön Áron alakja! Ő itt a kompozíció largo-tétele. Éppen e kiérettségében válik azonban sokkal könnyebben felismerhetővé, hogy ez a motívum is kölcsönképpen került Pacecco művészetébe. Ismét Orazio Gentileschi-től származik az ösztönadás, mégpedig a Caravaggio-követőnek arról a képéről, mely Salamon ítéletét ábrázolja, s a római Borghese-képtárban Domenico Cresti, il Passignano, nevét viselte.³ Ugyancsak a toszkán-római művészetnek ez az illéte vezetett Paceccót a jelenetnek lélektanilag mélyebb motiválására. A bővérű formák nagyvonalúsága mellett megragad a felfogás áhítatos komolysága s az Assunta és a puttóangyalok ábrázolásának szeretetreméltó közvetlensége. Az apostolalakokból is nem retorika és pátosz, hanem csak mély megilletődöttség szól. Ennek

¹ Giambattista D'Addosio, Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo. «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXVIII. 1913. p. 498 s. — A kép jellemzésére nézve v. ö. B. De Dominici, id. h. p. 267 s. és W. Rolfs, id. h. S. 276 f.

² J. C. Robinson, The early works of Velazquez. «The Burlington Magazine», XI. 1907. p. 320. — August L. Mayer, Der Racionero Alonso Cano und die Kunst von Granada. «Jahrbuch der kgl. Preussischen Kunstsammlungen», XXXI. 1910. S. 6. — H. Voss, Die falschen Spanier. Id. h. S. 10.

³ A helyes mestermegnevezés ismét R. Longhitól származik, akinek fentebb idézett cikke reprodukálja is a képet, p. 257. — H. Voss érthetetlen módon Massimo Stanzioninak tulajdonította; Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien. «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXIII. 1910. S. 217 f.



103. KÉP. PACECCO DE ROSA: SZ. MÁRIA MENNYBEVITELE.
Richmond, Cook-gyűjtemény.

a melegebb lelkiességnek hű kísérője és fontos kifejező eszköze a beszédes kezek és a finom, hosszú ujjak érzékeny ideglete; ez a született délolasz művészre valló sajátság végigkísér Pacecco minden művén.¹

Kevésbé szerencsés alkotás a nápolyi Pizzofalconén álló Nunziata templomában, a jobboldali első kápolnában lévő festmény, Krisztus siratása (104. kép).² Paceccót ezúttal is két nagy előzmény kitörölhetetlen emléke kísérte, s ez nyilvánvalóan nyomasztólag hatott képzeletére. Ribera és Stanzioni ugyanilyen tárgyú képei a Certosa di S. Martinóban — mindkettő a két mester egy-egy remekműve (1637 és 1638) — a belső nagyság és emelkedettség s a formai kiérlelés tekintetében a nápolyi művészet képességeinek maximumát jelentik. Pacecco mindkettőből a legjavát igyekezett méríteni; szerényebb képességei azonban nem engedték, hogy a mintaképek elemi erejét, mélységes hatását megközelítse. A félköríves kompozíciót, melyet a megadott fekvő formátum szinte parancsolólag amúgyis előírt, lényegében Stanzioni alkotásáról kölcsönözte. E mintakép³ csodálatosan egyszerű és harmonikus vonalvezetését, érzés- és formabeli zártságát a nagyobb gazdagság kedvéért mellőzte. Csoportképzése így nyugtalanná és zavarossá lett. Stanzioni öt élő szereplőjének fájdalma egyedül van a világon, nem tud a környező valóságról. A tanítvány művén a kétségbeesés gesztusai nagyonis a szemlélőhöz szólnak. Egyes részletmotívumokat, mint Krisztus ballábának vonalát, az Istenanya balkezének mozdulatát, s a holttest jobbkarjának felemelését, szószerint ismételi, de a mintakép nemes lelki tartottságát, hangtalan és mégis lélekbemarkoló pátosát nem tudja utánozni. Egyesek kifogásolták Stanzioni művén, hogy

¹ A fentebbiekben Paceccónak egyszerre három olyan művéről szólhattunk, melyek nemrégén még spanyol mesterek művei gyanánt szerepeltek. Ez a körülmény alkalmat nyújt annak megemlítésére, hogy a tévesen spanyol munkáknak tartott olasz festmények sorát a Szépművészeti Múzeum anyagából is lehet további példákkal gyarapítani. Éppen az itt szóbanforgó művészi körbe tartozik az a nagyméretű kép, Joachim és Anna találkozása, mely eddig hol mint Francisco de Ribalta, hol mint Pablo Legote műve szerepelt. *R. Longhié* az érdem, hogy elsőnek ismerte fel a kép olasz, pontosabban: nápolyi eredetét; id. h. p. 248. Míg azonban ő egészen Massimo Stanzioninak tulajdonította, szerintünk a festmény kivitelében Stanzioni tanítványának, Bernardo Cavallinónak is szerep jutott. A két mellékalak feltétlenül a genialis tanítvány kezétől származik.

² *B. De Dominici*, id. h. p. 268 Pacecco művei között dicsérőleg említi e képet. Ugyanígy a Touring Club Italiano nápolyi guidája, 1927. p. 295. *W. Rolfs*, id. h. S. 277 indokolatlanul túlzott óvatossággal csak ennyit mond: «Stanzionischule».

³ Fot. Anderson 25,004. — Repr.: *A. De Rinaldis*, id. m. Taf. 19.



104. KÉP. PACECCO DE ROSA: KRISZTUS SIRATÁSA.

Nápoly, Nunziatella.

Krisztus felsőteste messze hátrahanyatlik, s így a művész az arc kifejezőképességének értékesítéséről önként lemondott.¹ Mellesleg megjegyezve, részünkről ebben nem fogyatékoságot, hanem olyan ösztönösen finom művészi megérzést látunk, mely Michelangelo első Pietájára emlékeztet. A kifogásolók szempontjából Pacecco javított az elgondoláson, amennyiben Krisztus fejét egészen a szemlélő felé fordította, de nyilvánvaló, hogy ez a Ribera-ra visszavezethető újítás nem járt együtt a hatás elmélyítésével. Ribera koncepciójának² különben egyéb emléke is kísért. Elsősorban a feltámasztott holttest tehetetlen alánehezedésére és a vonalak fájdalmas tördeltségére kell itt rámutatni; e kapcsolatban is megállapítható azonban, hogy Paceccónak ez a némileg egyénietlen munkája nem a kellő irányban fejlesztette tovább a kölcsönvett motívumokat.

¹ August L. Mayer, Jusepe de Ribera. II. Aufl. Leipzig 1923. S. 108.

² Fot. Anderson 25,364. — Repr.: A. L. Mayer, Ribera. Taf. XXVII.

A fejtípusok rokonsága alapján ítélve, körülbelül egyidős munka, vagyis szintén a negyvenes években keletkezett a nápolyi S. Domenico Maggiore jobboldali negyedik kápolnájának oltárképe.¹ Borromeo Szent Károly és Szent Domonkos térdenállva fogadják a felhőn aláereszkedő Madonna és kis Jézus kezéből a rózsafüzért, míg a főalakok által kitöltetlenül hagyott alsó bal- és felső jobbsarokban néhány bájos puttóangyal foglal helyet: az olasz seicento festészetében gyakori képtípusnak lényegre szorítkozó, egyszerű, bensőséges hatású változata.²

A vallási tárgyú, egészalakos festmények között utolsónak hagyott képet, A betlehemi kisdedek megöletését, mely eddig még felderítetlen módon Páris egyik külvárosi templomába, a Sainte-Marguerite-be került, s ott jelenleg a jobb oldalhajó elején csaknem teljes sötétségben függ, Roberto Longhi rövid említése nyomán soroljuk Pacecco műveéhez.³ A körülbelül három méter széles képmezőt zsúfoltan megtölti a mozgalmas tömeg. Középen foglal helyet a főalak, egyszersmind az egész kép legjobb részlete: akárcsak a budapesti képen, egy térdelő anya gyermekével. Ruháján a szoknya barnássárgája és az öv sötétkékje szintén a budapesti festményre emlékeztet. Ugyanoda mutat vissza a poroszlok közül a legkiemelkedőbb alak, a jobb profilban látható, ruhátlan felsőtestű férfi, kinek hátvonala első pillantásra a budapesti kép korsótvivő alakját juttatja emlékezetbe.

A kompozíciónak gondos és mégis kényszertől mentes kiegyensúlyozását mutatja Paceccónak egy további egészalakos képe, mely ezúttal mint a ruhátlan női testek gyakorlott festőjét mutatja be. A fest-

¹ V. ö. B. De Dominici, id. h. p. 268.

² A tárgy bővebb kifejtésére példa a nápolyi Giovan Bernardino Sicilianónak tulajdonított kép, mely a nápolyi Dr. A. Walter-féle gyűjteményben volt, s ezzel együtt elárvereztetett 1896-ban H. Helbingnél Münchenben. L. az árverési katalógusban Nr. 99, Abb. XII.

³ V. ö. «Vita Artistica», II. 1927. p. 46. Egyébként is a párisi és franciaországi templomok még távolról sem kellőképpen felkutatott lelőhelyei az olasz barokkfestészet emlékeinek. Így például Sebastiano Ricci különösen szép oltárképe, mely a purgatóriumban sínylődő lelkeket és Szent Vitalis és Nagy Szent Gergely könyörgését ábrázolja a Madonna előtt, s amely I. Napoleon alatt a parmai San Vitale főoltáráról Franciaországba került, mindezideig elveszettnek látszott. V. ö. Hermann Voss, Sebastiano Riccis Altarbild «Fürbitte für die Seelen im Fegefeuer» und seine Vorstufen. «Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen» XLIII. 1922. S. 116. Pedig a nagyméretű kép ma is ott függ Páris szívében, a Saint-Gervais-Saint-Protais-templom jobboldali első kápolnájában. A kedvezőtlen világítási viszonyok mellett, sajnos, még nem lehetett fényképfelvételt készíteni róla, s így első közlését más alkalomra tartom fenn.

mény a nápolyi Museo Nazionaleban van, s Dianát és nimfáit fürdés közben ábrázolja, mialatt a háttérben, még észrevétlenül, megjelenik Aktaeon.¹ Az aktábrázolás kifogástalan szabatosága, a közvetlen naturalizmus mellett is a hangulatnak szűzies tisztasága, s a típusok egészen egyéni íze a festő egyik legvonzóbb munkájává avatják ezt a képet. Azok a bolognai elemek, kivált a Guido Renire és Domenichinóra utaló reminiscenciák, melyek Stanzioni révén szivárogtak Pacecco művészetébe, itt ütnek át a legérezhetőbben. Hasonló jelenséget figyelt meg Voss magának Stanzioninak művészetében is, midőn éppen egy női aktot ábrázoló festményről, a frankfurti Städel-Intézetnek már említett, Zsuzsannát és a két öreget ábrázoló képéről kimutatta, hogy alap gondolatában Reni ugyanilyen tárgyú szentpétervári képére megy vissza. De Stanzioninak és Paceccónak e két, aktokat ábrázoló művét összehasonlítva, fény derül nemcsak a közös jellemvonásokra, hanem egy fontos megkülönböztető sajátságra is. Stanzioni művészetének komoly alaphangjával együttjáró jelenség alkotásának fojtott drámaisága, női aktjának súlyos, tömör formaadása és az egymásnak feszülő nagy mozdulatellentétek. Pacecco lágyabb természete ezzel szemben elv-szerűleg kerüli a drasztikumot. Témája szintén alkalmat adott volna drámai feszültség megszólaltatására, ő azonban szándékosan nem élt ezzel a lehetőséggel, s Aktaeon alakját tartalmi és formai értelemben egyaránt a háttérbe helyezte. Idilli hangulatra törekedett, s ennek megfelelően a vonalrendszer kifejezőképességét is a harmonikus széphangzás érdekében használta fel. A tömegszerűség helyett kecsesebb szépség-eszmény lebegett szemei előtt, s Stanzionival összehasonlítva részlet-formái csaknem törekenyeknek látszanak. Áll ez kiváltképpen a vég-tagok rajzára. Az ilyen feltűnően sovány alsólábszárak különben már a művész életének végéről származó Aquinói Tamás-képen is megfigyelhetők voltak. Nemcsak ez a stílussajátság, hanem az egész alkotás-nak a többi műhöz képest határozottan haladottabb jellege is azt bizonyítja, hogy a Dianát és nimfáit ábrázoló kép szintén a legkésőbbi munkák közé tartozik.

Mitológiai tárgyak többször foglalkoztatták Paceccót. De Dominici Nápolyban Mataloni herceg házában látott tőle egy nagy Bacchanáliát.² A magasztaló leírás arra enged következtetni, hogy ez a festmény átírása, variációja volt csak Stanzioni madridi képének, a Bacchus-ünnep-

¹ A. De Rinaldis, id. m. Taf. 26.

² B. De Dominici, id. h. p. 266 s.

nek.¹ Sajnos, elveszett, vagy lappang valahol. De ma is ismeretes a Venust és Adonist ábrázoló kép a besançoni múzeumban.² A művész legszínesebb alkotása, melyen a két főszín, az acélkék és a vérvörös, óriási világító erővel bírnak s Cavallino színeköltészetének közvetlen közelségére mutatnak. E mellett igen szerencsés kompozíció. A két életnagyságú alak egy sziklafal sötétbarna háttere előtt rajzolódik meg. Balra ül a ruhátlan Venus sajátságosan nyúlánk, fiús idomaival ; csak a felsőlábszárain át fektetett acélkék lepel takarja. Jobbkarja elnyúlik a mell előtt, s kezét Adonis mellére helyezi, ki jobboldalt lépőállásban, szemben foglal helyet. Jobbját Venus nyaka mögött annak jobb vállára helyezi, miközben lobogó, sárgásbarna leplének a két alak mögött félkörívben kibontakozó konturja még inkább összefogja a csoportot. Jobbra Adonis három kutyája látható, míg balra a kis Amor háttal áll, s feltekintve csodálattal nézi Venus két galambját, melyek a levegőben lebegve csókolóznak. A testszín, különösen Venusé, szürkéssárga, s a benyomásban igen fontos szerepet játszik az arcok erős pirja. Venus nyúlánk, karcsú arányai, s kivált felhúzott ballábszárának, valamint a kezujjaknak formái arra vallanak, hogy a festmény a nápolyi Museo Nazionale Diana-képével körülbelül egyidőben keletkezett, s így szintén a művész legérettebb korszakának emléke.

Pacecco eddig ismert egészalakos képeinek sorát a fentiekkel még nem merítettük ki, s célunk csak az volt, hogy az oeuvre rekonstruálásához néhány megbízható pillért nyerjünk. Ide tartozna még a művész egy-egy képe a nápolyi S. Gregorio Armenóban és a S. Agnello Maggiorében. Az a szintén egészalakos festmény azonban, mely Niobét ábrázolja, amint a thebai nőt vissza akarja tartani attól, hogy áldozzanak Latonának (Ovidius, Metam.), s amely festmény a bécsi Harrach-képtárban régtől fogva Pacecco neve alatt szerepel,³ a művészre vonatkozó mostani ismereteink mellett nem látszik elhelyezhetőnek alkotásai sorában, s inkább 1700 körül keletkezett munka benyomását kelti.

A nápolyi Museo Nazionaleban őrzött néhány félalakos festmény csak kis részben gyarapítja új jellemvonásokkal Pacecco művészetének

¹ Fot. Laurent 127.

² Inventaire général des Richesses d'Art de la France. Tome V^e. Paris 1891. p. 144. — A. Chudant, Musées de Besançon. Catalogue des peintures et dessins. Besançon 1929. p. 121.

³ Fot. Wolfrum 1338.



105. KÉP. PACECCO DE ROSA: JÁKOB ÉS RÁCHEL TALÁLKOZÁSA.

Nápoly, Museo Nazionale.

képét. A való élethez, a nápolyvidéki nép hétköznapijához kapcsolódó felfogásnak különösen bájos szülötte Jákos és Rákel találkozásának jelenete, lágy, bukolikus hangulatával, s a pásztorköltemények állandó motívumával, az esdeklő szerelem megszólaltatásával (105. kép). De Dominici bőven foglalkozik a képpel, s elmondja, hogy a kortársak szerint Rákel alakjában a művész egyik rokonának híres szépségét örököltette meg.¹ A két főalak arctípusa és részben gesztusaik, de még részletsajátságok is, mint a kezek rajza és az arc mellett álomló sötét hajfürtök, a legszorosabban összekapcsolják e képet egyrészt a Cook-gyűjtemény Assuntájával, másrészt a nápolyi múzeumban lévő Diana fürdőjével. A kis Madonna delle Grazie és a hozzátartozó négy kerek képecske² egyénietlenebb és némileg modoros előadásával szemben annál inkább megragad az öreg Szent Józsefet és a ruhátlan kis Jézust

¹ B. De Dominici, id. h. p. 267.

² V. ö. A. De Rinaldis, Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli. Parte seconda: Pinacoteca. Napoli 1911. p. 408 s. — Repr.: A. De Rinaldis, Die süd-italienische Malerei. Taf. 25.

ábrázoló képen¹ a kifejezés közvetlensége, a derűs, szívből fakadó melegség, mellyel a művész a szép aggastyánfejet és a ragyogó sötét-szemű, mosolygó gyermekarcot egymás mellé helyezte. A kép egészen előmlő, meghatóan egyéni gyengédséget nem befolyásolja a Riberára emlékeztető erőteljes megmintázás és az a körülmény, hogy Paceccót ezúttal is valószínűleg idegen eredetű mintakép ihlette meg (v. ö. Guido Reni ugyanilyen tárgyú szentpétervári képével).²

Akármilyen kevés azoknak a festményeknek száma, melyek eddig Pacecco műveiként szerepelnek, a néki tulajdonított félalakos képek közül is el kell vitatni tőle nem egyet. Az 1922. évi firenzei barokk kiállításon az ő neve alatt volt látható Michele Lazzaroni báró római gyűjteményének két rendkívül érdekes Farsangi jelenete, melyek kétségtelenül igen jelentékeny nápolyi kéznek alkotásai, de Pacecco fentebb áttekintett hiteles művei közül mindenképpen kiesnek.³ Könnyebben érthető, hogy miért szerepel Szent Agatának egy mellképe a nápolyi Alberto Gualtieri-gyűjteményben szintén Pacecco neve alatt;⁴ variációja ugyanis annak az extatikus vagy kontemplatív női félalak-típusnak, melyet Stanzioni fentebb már említett pompás Szent Agatájával teremtett meg. A Gualtieri-féle kép azonban meglehetősen személytelenül hat, s ezért tanácsosabbnak látszik a «Stanzioni-iskola» megjelölés.

Pacecco bizonyára nem a pregnáns jellemvonások, nem a feltétlen következetesség embere. Ha mesterével, Stanzionival állítjuk szembe, nyilvánvaló, hogy ennek férfias komolyságát melegebb természetszemlélet genreszerű vonásaival igyekezett enyhíteni. A Riberától nyert örökség, a szenvedélyes naturalizmus, az egyéni érvényű jelenségek keresése nála elveszti fanyar ízét, s a lelki habitus érdekessége bizonyos nőies idealizálásnak enged helyet. Míg Ribera kíméletlen, szinte maniákus hévvel fürkészte a rút és túlhajtott jelenségeket, Pacecco felfogásmódja derűsebb, s művei, ha kevésbbé mély átélésben fogantattak is, ha

¹ Fot. Alinari 34,017.

² Repr.: *Max von Boehn*, Guido Reni («Künstler-Monographien» 100.) Bielefeld und Leipzig 1910. S. 55.

³ Repr.: *U. Ojetti—L. Dami—N. Tarchiani*: La Pittura Italiana del 600 e del 700 alla Mostra di Palazzo Pitti. Milano-Roma 1924. Tav. 116 és *Margherita Nugent*, Alla Mostra della Pittura Italiana del 600 e 700, note e impressioni. San Casciano 1925. p. 275.

⁴ V. ö. a Touring Club Italiano nápolyi guidájával, 1927. p. 136. — Az 1922. évi firenzei barokk kiállításon így szerepelt: «attribuito al Pacecco».

erőtlenebb, gyengédebb érzésvilágot hordoznak is, mindenesetre harmonikusabb egészet jelentenek és kiegyensúlyozottabb szellem áll mögöttük. A lélek fojtott nyugtalansága, feltörése és kirobbanása helyett lehetőleg a konvulzióktól mentes létezésnek festője. A nápolyi barokk művészet egészét hol a drámaiság, hol a színpadiasság jellemzi ; Pacecco ebből a szempontból különálló jelenség és inkább lírai természet. Formavilágában kerüli a kiélezett ellentéteket, s előzőinek tömegszerű testisége helyett a szétfolyó, lágy festőiség irányában halad. Ennek megfelelően hiányzik belőle Stanzioni rendkívül fejlett vonalkultúrája, mely e mesternek éppen főművein (Pietà és Szent Brunó kiadja szerzetes-társainak a kartauziak reguláit) a nagy, összefogó konturokban valóságos renaissance-szellemet árul el. Ahol Pacecco mégis a vonalvezetésre helyezi a fősúlyt, mint a Cook-gyűjtemény Assuntájának nagyköpenyes apostolán vagy a Dianát és Aktaeont ábrázoló képen, ott azonnal idegen reminiscenciák közreműködését érezteti. Míg azonban maga Stanzioni alkalmilag egészen idegen befolyások alá került, mint a már említett frankfurti Zsuzsanna-kép esetében, a környezetéhez tartozó többi festő nagyrésze pedig, mint Andrea Vaccaro, Francesco Guarino, annyira vitték a bolognaiak csodálatát, hogy az olykor a feltétlen behódolással volt egyértelmű,¹ Pacecco megmaradt mindvégig tipikusan nápolyi festőnek. Stanzioni alapvető stílussajátságait sohasem bírta egészen levetni, de lényegesen továbbfejlesztette azokat a tetszetőség irányában. És éppen ez amaz új színezet, mellyel hozzájárult a nápolyi seicento-festészet gazdagításához. Nyúlánk alakjainak kellemes, derűs kifejezése mellett meggyőző természetűséggel tudja ábrázolni a nápolyi népelet típusait, aminek különösen jó példája a budapesti kép baloldali csoportja. Meleg és világító színezése csak élete végén enged helyet az egyhangú sárga ösztónusnak, melyből élénkebb színtoltok csak kis számmal és tartózkodóan lépnek ki.

Pigler Andor.

¹ V. ö. például Francesco Guarino képét, Zsuzsanna és a két öreg (Nápoly, Museo Nazionale ; fot. Anderson 23,544) mintaképével, Domenichino ugyanilyen tárgyú müncheni festményével (repr. : *H. Voss, Die Malerei des Barock in Rom.* S. 189).

ADATOK A XVIII. SZÁZADI ÉPÍTŐMESTEREK MŰKÖDÉSÉHEZ.

1.

A budapesti egyetemi templom mesterkérdése.

Nemcsak Pestnek, hanem a magyarországi barokk művészetnek is régi problémája az egyetemi, eredetileg pálos templom építésének története, mely úgy építészeti, mint szobrászati és freskóival előkelő helyet foglal el e kor emlékei között. Eddig Pestnek ezen legelső kéttornyú templomáról, mely megjelenésével iskolát teremtett a helybeli templomépítészetben, a legjobb és legrészletesebb tanulmányt Saly Lászlónak köszönhetjük.¹ Szinte érthetetlen, hogy fővárosunknak legszebb temploma a multban mily kevés méltánylásban részesült; mert úgy a régebbi, mint az újabb Pestről szóló ismertetések magasztaló sorai csak az érdeklődés felkeltésének s nem a megismerés szolgálatában állanak. De magának a pálosrendnek feljegyzései is, melyekben elég bő anyagot találunk a rend többi templomai-
nak történetéhez, a pestit megemlítve feltűnően keveset és érdemleges adatot pedig egyáltalában nem közölnek.²

Már a régi pesti kálvária történeténél rámutattunk arra, hogy az építés idejének eltolódása kizárja a nagy, idegen mesternek szerepét, s ezért elsősorban egy elismert helybeli mester, Mayerhoffer nevével hoztuk azt kapcsolatba.³ De ugyanakkor érintettük az egykori pálos templom építésének kérdését is, s úgy éreztük, hogy mindkét alkotás egy közös szellemnek kiváló megnyilatkozása, amit különösen a rész-

¹ Saly László, Az egyetemi templom. 1926.

² Acta Ordinis Paulinorum. Kézirat az Egyetemi Könyvtárban. I—X. kötet.

³ Réh Elemér, Adatok a régi pesti kálvária történetéhez. (Archaeologiai Értesítő XLIII. 202. old.)

letekben mutatkozó közös vonások alapján véltünk megállapítani. A stíluskritikai módszer helyességét természetesen mindedig semmiféle adattal alátámasztani nem tudtuk, már csak azért sem, mert a templom építésének hiteles története nem tisztázódott eléggé.

A mostani templom alapkövét 1725. április 8-án tették le, s az akkor magyar nyelven megtartott szentbeszédre már Némethy L. hívta fel figyelmünket, mely nyomtatásban is megjelent s ennek terjengős címlapja tartalmazza a fenti fontos dátumot.¹ De ugyanakkor kiadták az alapköbe helyezett emlékirat teljes szövegét, benne a notabilitások neveivel, melyet a pálosrend akkori nagy pártfogójának, a legnagyobb méltóságokat elért, költői lelkű hadvezérnek, Koháry István grófnak ajánlottak fel.²

A templom építése azonban feltevésünk szerint nagyon lassan haladt előre, sőt a mostoha viszonyok miatt jóidőre meg is akadt. De az sem lehetetlen, hogy csak egy egyszerű, ideiglenes templomot építettek s ennek alapfalait használhatták fel egy későbbi kibővítésnél, átépítésnél. Bármelyik feltevést fogadjuk is el, egyik lehetőség sem rejti magában a művészi koncepció megfogalmazását, mert ha azt a mesterkérdés megoldására is fordulatot jelentő, másolatban fennmaradt működési bizonyítványt vesszük figyelembe, melyet Mayerhoffer András pesti építőmester állított ki Sigl Márton kőművespallér, majd budai építőmester számára, akkor annak megszületését későbbre kell tennünk. A nagyjelentőségű okmány, mely teljes világosságot vet az építés történetére, a következőképpen hangzik :

Attestatum.

Ich Endes unterschribener Bekenne hiemit der warheit zum Steüer, wie das der Herr Martin Sigl dermahlen in der Vestung Ofen Bürgerliche Maurer Pallier im Jahr 734 als Maurer gesell in Condition eingestanden, und Ein Jahr qua talis in der Arbeith Verbliben, Siben Jahr über das Pallier seiner Vorgestandenen Function, absonderlich

¹ Némethy Lajos, A pesti főtemplom története. 1890.

² Erről nem tesz Némethy L. említést, s ezért megadjuk címlapjának kezdő sorait : INSCRIPTIO et IMPOSITO PRIMI LAPIDIS, AEDIFICANDAE E ECCLESIAE, IN HONOREM B. MARIAE VIRGINIS NATAE, FRATRIBUS EREMITIS, ORDINIS S. PAVLI PRIMI EREMITAE. PESTHINI, DIE OCTAVA MENSIS APRILIS 1725. — BVDAE, Typis Joannis Sebastiani Landerer, Typographi.

Beÿ aufführung der Gebäu deren Erwürdigen Patres Paulliner in Pest, alwo er daselbst die Kürchen gewölbe, das Chor erbauet, und die zweÿ Thurn nebst der Fassade aufgeföhret, folgsam in Allen ein hinlängliches genügen geleistet, sich auch während solche Zeit dergestalten aufgeföhret, das nicht nur allein ich, sondern All ihme Vorgesetzte Bauherrn ein Satsames Vergnügen darob getragen, ein solches Verificire mit meiner eigenen Handt unterschrift und Betschaft Fertigung Sigl :

Pest den 8-ten Martii 1767.

Andreas Marhoffer
Burgl. Maurer Meister.

(a másik oldalon)

Dass ober angeführtes Attestatum des Andreas Maarhoffer alhisig. Bürgerl. Maurer Meisters von darine gemelden Martin Sigl Bürgl. Mauer Pallier in Ofen Vollkommendlich und in allen sich also habe, Attestire hiemit ;

Peest den 13-ten Martii anno 1767.

P. Franciscus Vidi ord.
Pauli primi Eremitae conventus
Pestiensis Prior.¹

Két fontos körülményt tisztázhatunk mindjárt e levéltári adat alapján. Elsősorban mindazon érvelésekkel szemben, melyek kétségbevonják az itteni építőmesterek önálló szereplését s mindenkor csak a kivitelezés munkáját hajlandók nekik tulajdonítani, meg kell állapítanunk, hogy az aláíró Mayerhoffer A. itt csakis a tervező művész lehet, aki a nála mesteréveit kitanult Sigl Márton, mint pallérját bízta meg az építés kivitelezésével. De másodszor megkaptuk az építés folytatásának tiszta képét is, mert a bizonyítvány világosan megmondja, hogy 1735-től 1742-ig, azaz hét év alatt más építkezésekben is a legnagyobb elismerést kiérdemelve, már Sigl M. vette át a vezetést, s az ő felügyelete mellett épült fel a boltozat, a kórus, a homlokzat és a két torony. Tehát már is megtudtunk annyit, hogy 1734-ben, amikor Sigl Mayerhofferhez került, még csak az oldalfalak és a szentély állott készen s így a munkálatok számításunk szerint csak 1730 körül indulhattak meg.

¹ M. kir. Országos Levéltár, Helytartótanácsi iratok : Mechanica, Lad. B. fasc. 8. No 6.

Mayerhoffer szerzőségében nincs okunk többé kételkednünk, mert e hiteles bizonyítékon kívül mellette szólnak már részben ismert egyéb művészi kvalitásai és az elismerés, mely személyét mindenkor körülvette. Ezért örömmel közöljük és könyveljük el a legújabb eredményt is, mely a mester alkotóerejének értékét még magasabbra emeli s a régi Pest egykori művészi szerepét még jobban megerősíti.

De az egykori pálos templom nem áll elszigetelten, s legközvetlenebb hatása, jobban mondva a legszorosabb összefüggése — ami már a szerzőközösséget tételezi fel — kimutatható más emléken is. Kapossy János utalt arra a közeli rokonságra, mely a pesti egyetemi templom és a kalocsai székesegyház szentélyajtájának és oratóriumának kiképzésében ismerhető fel.¹ Mi hajlandók vagyunk még tovább menni az összehasonlításban s a kapcsolatot kiterjesztjük a templom egészére is. Nem is szükséges messzemenő és merész következtetéseket tennünk, hogy a pesti és kalocsai templomok közötti szoros összefüggést kimutathassuk, mert a stíluskritika mellett időbeli kapcsolatok és főleg személyi vonatkozások utalnak a mesterkérdésben is feltételezett közösségekre. A valószínűség annyira meggyőzővé vált, hogy most már a kalocsai székesegyház mesterében is Mayerhoffert sejtjük. Az ő neve és szerepe azonban a hazai művészettörténelemben továbbra is rejtély marad, mert a nevével kapcsolatos emléktanyag csak messzemenő következtetések eredménye, amiből nagyon nehéz egyéniségét, eredetiségét teljes határozottsággal megállapítani.

II.

Az aszódi Podmaniczky-kastély.

A budapest-környéki barokk kastélyok egyik kiváló emléke a még most is eredeti szépségében pompázó, egykor nagy hírben állott Podmaniczky-kastély, melyet 1890-ben a Bányai Ág. Hitv. Evang. Egyházkerület leánynevelő intézet számára rendezett be s azóta is ennek tulajdonát képezi. Már az egykori leírások az elragadtatás és csodálat hangján emlékeznek meg e széphatású kastélyról,² de mint az újabb tanulmányok is, melyek többsége a freskókkal foglalkozik részletesebben, sem

¹ Kapossy János, A magyarországi barokk európai helyzete. (Magyar Művészet 1931. évi 1. sz.)

² Korabinszky János M., Geographisch-Historisches und Produkten Lexikon von Ungarn. 1786. — Vályi András, Magyarországnak leírása. 1796. I. k.

mesteréről, sem az építkezés idejéről felvilágosítást nem nyújtanak.¹ Csak most, hogy a figyelem mindjobban a Mária Terézia korabeli Buda és Pest építőmestereinek működési köre felé irányul, e két város művészi életével kapcsolatban sikerült a felépítésre vonatkozó legfontosabb adatokat napfényre hozni. Mert mint általában a környékbeli építkezések, az aszódi kastély is szervesen kapcsolódik a régi Buda és Pest XVIII. századi építőművészetébe, mintegy kiegészítve annak művészi törekvéseit és megértését. S mivel e kor mesterei széleskörű és elismert művészi tevékenységet fejtettek ki, ezért a jövő kutatás számára is aligha fogunk tévedni, ha a legkülönbözőbb barokk problémák szálaait ide próbáljuk visszavezetni.

1771-ben halt meg Pest városának egyik nagy tiszteletben álló vezető művészegyenisége, Mayerhoffer András,² majd utána 1772-ben Pfisterer András építőmester.³ Az így megüresedett céhmesteri helyek egy ideig betöltetlenül maradtak, s ekkor egy hatvani építőmester, Jung József, aki már 1764-ben mint vidéki mester ügyis a pesti céh tagjai közé tartozott,⁴ (ilyen kivételt csak a legritkább esetben tettek meg s csakis érdek ellenében) felvételét kérte. A pesti mesterek azonban azon a címen, hogy ők ötven vannak, ami elegendő létszám a helybeli építkezésekhez s különben is egy húsz év óta itt működő kőművespallér s Peitmüller József építőmester külföldön tanuló, nemsokára visszatérő fia szintén igényt tartanak a megválasztásra, hevesen tiltakoztak felvétele és különösen városi letelepedése ellen.⁵ Jung József a céh elutasító válasza után a helytartótanácsához fordult kérelmével annál is inkább, mert a városi magisztrátus nagy jóindulattal támogatta a folyamodót.⁶ Fellebbezésének meglelt az eredménye, mert képességeit a legfelsőbb helyen is elismerték ; s miután előbb a városi tanács 1773. április 14-én felvette őt

¹ Doby Antal, Podmaniczky-család. 1892. — Éber László, Az intézet díszterme. A bányai ág. hitv. evang. egyházker. aszódi leánynevelőintézetének Értesítője az 1908—1909. iskolai évről. — Hittrich Ödön, Az aszódi leánynevelőintézet dísztermének fal-festményei. U. ott az 1929—30. iskolai évről.

² Meghalt 1771. augusztus 14-én 81 éves korában. Liber defunctorum Eccl. Paroch. Pesthensis.

³ Meghalt 1772. július 22-én 52 éves korában. U. o.

⁴ 1764. augusztus 17. Orsz. Levélt. Helytartótanácsi iratok. Ad Lad : sub B. fasc. 23 No. 87 Mechanica.

⁵ Föv. Levélt. Pesti tanácsi jegyzőkönyv 1773. jan. 23., febr. 6., febr. 20., márc. 10., 22., 24., 29., ápr. 14.

⁶ Orsz. Levélt. Helytartótanácsi iratok u. o.

a polgárok közé¹, 1774. január 24-én a sokáig elhúzódó perben elégtételként királyi rendelettel megkapta a városi mester címet és jogot.²

A felterjesztett iratokhoz ajánló sorokat is csatolt a kérelmező, melyeket művészettörténeti szempontból rendkívül fontosaknak és becseknek tartunk. Bennük ugyanis nemcsak a kastély építéséről, hanem mesterének, Jung Józsefnek életéről, egyéniségéről kapunk szinte adatszerű felvilágosítást, s egyben kiinduló pontot nyerünk olyan következtetésekhez, melyek éppen a Grassalkovich gróffal való szorosabb kapcsolatokkal magyarázhatók legjobban. Különösen a két Podmaniczky testvér ajánlása tartalmaz sok érdekességet s ezért ezeket teljes szövegükben közöljük.³

1. Endes gefertigter bekenne und bezeige hiemit das da der Ehren geachte und Kunstreiche Mauer Meister von Hattvan, namens Herr Joseph Jung noch in Anno 1767 von wäyl: Ihro Excellence, Hochseel: Graffen Kammer Praesidenten von Grassalkovics (Titl.) ist mir bestens anrecommendiret worden, ich alsogleich solchen meiner in Marckfleckh Aszod zu errichtende neüe Residenz, mit guten zusammenhange des alte Castels, gänzlich anvertrauet habe, welcher ein so grosses Werck wircksam mit 30 Maurern anfängen und binnen 5 Jahren ohne mündesten anstand, glicklich zu stande gebracht hat, zu seiner grossen Ehre bey der Nachwelt und vieler verwunderung, aber auch zu meiner grössten Zufriedenheit, so dass ich von der Zeith an bis anjezo noch nicht aufhören kann, denselbigen in fortwehrenden meinen Bausachen hin, und her zu gebrauchen mit vielen vergnügen. Und da solcher benebst der wohl verstandenen Bau-Kunst, auch sonderliche gutte eigenschafften der frömmigkeit, der demuth, und gedult, ja einer recht schönen lebens-arth besizet, anbey was seltens ist, deren nöthwendigen Landts sprachen, wie auch der Lateynischen mächtig ist, über das Ihro Excellence wäyl: Hochgedachter Graff von Grassalkovics, in seinen lezten lebens-Jahren, ihm zu seinen Ingenieur gemacht, und einige Hotterungen ganzer ortschafften mit ihme wirklich aufnehmen lassen, die sicher Hoffnung habenden des bey der Ungarischen Hoff-Kammer baldigst zu erlangenden diens-tens. So nehme gar kein bedencken, obgedachten Mauer Meister, Herrn Joseph Jung, aller orthen auf das beste zu recommendiren, wüntschend :

¹ Főv. Levélt. Matricula civium Pesthinensium.

² Orsz. Levélt. Helytartótanácsi iratok u. o.

³ U. o.

das derselbe nicht nur eine Wohn-Stadt, so Er sucht, sondern auch dem Landhe zur Zierde und grossen Nuzen seyn möge, ohne allen zweiffel. Mann solle nur zu seinen gutten vorhaben ihme ohnpartheilich behülflich seyn, und auch die Allerhöchsten absichten Ihro Majestät Unserer Allergnädigsten Landtes Fürstin Kayserin Königin Treulichst befördern, gegeben zu Pest den 20-ten January 1773.

deren Löbl : Pester Novigrader (sic) und Zolienter geschpanschaften Tabulae Judriae Assessor,
und des Heil. Römischen Reichs Ritter.

Alexander von Podmaniczky.

2. Infrascriptus recognosco, quod praesentium Exhibitor Magister Faber Murarius Josephus Jung, ante Novem circiter Annos ab Excellmo Domino Comite, Dno Antonio Grassalkovics (Titl) in oppido Hattvan in Magisterium receptus, non solum ibidem aedificia, et alibi in Dominijs Supradicti Comititis, atque Cameraticis multa, et satis splendida cum maxima solertia, ac industria solide extruxerit, quaeve a me, tanquam Vicino saepius visa, atque contemplata sunt ; Verum etiam suprafato Comiti in Geometricis Delineationibus cum applausu, et approbatione serviverit : Mihi quoque jam ab aliquot hinc Annis in Curiali Oppido Aszod, et alibi pleno meo cum contento aedificia satis adparentia tam solide aedificaverit, ut in iisdem nihil excipi potest ; quae eum eundem optime quarum Artis Suae demonstrent ; Igitur Supranominatum Magistrum per obsequiose recommendandum Amplissimo Magistratui Officij mei esse duxi.

Datum Aszod die 24-ta X-bris. 772.

Joannes Podmaniczky,

*I. Cottum Pestiensis et Neogradiensis
Tabulae Judriae Assessor.*

E levelekből tehát minden kétséget kizáróan megállapíthatjuk, hogy a kastélyt a XVIII. századi Pestnek egy másik érdekes egyénisége — Mayerhoffer András után a legtöbbet foglalkoztatott s legnagyobb elismerésben részesült mestere — Jung József építette, kinek működéséről s alkotásairól eddig csak nagyon keveset tudtunk ; holott a század utolsó negyedében már az ő irányító keze vezeti a rohamosan fejlődő város művészi arculatát. Ezért tartjuk a hazai s különösen a pesti barokk művészet számára nyereségnek első szárnybontogatásának hiteles felismerését.

Ha már most a kastély történetét kutatjuk, azt fogjuk találni, hogy a hatalmas, lejtős udvart három oldalról körülfogó épület két különböző építési időszaknak mesterien megoldott harmonikus eredménye. Még 1724 körül építette fel I. Podmaniczky János a mai kastély helyén és a mai alaprajzhoz hasonlóan, csak rövidebb és alacsonyabb szárnyakkal azt a díszes nemesi udvarházat, melyet már Bél Mátyás is megemlít.¹ (Nunc Johanni Podmaniczkyo, viro, multae comitatis subest, Osztroluczki ditionis haeredi. In primis ornat vicum, ex se, ad oppidi modum, copiosum, herile domicilium, a Podmaniczkyo positum, eximieque satis pro seculi elegantia, instructum. Est id, haud angusto aedificio, atque ita educto, ut geminam alam porrigat . . .) Ebből az első építkezésből lényegtelen változtatásokkal, úgyszólván érintetlenül maradt fenn a terraszc fölötti hosszú középső épületrész, melynek három különböző típust képviselő és ritmikusan váltakozó ablaksora, egy már előzőleg itt járt, az átlagos képességen jóval felülálló mester alkotását sejteti. Eddig csak annyit tudunk, hogy egy Antonius Murarius dolgozott itten, aki ugyanekkor régi falmaradványokra felépítette a község evangélikus templomát.² Az akkori épület tengelyében kiemelkedő oromzat alatt díszes főbejárat állott, felette az alapítók, a Podmaniczky- és Osztroluczky-család finom faragású kettős címerével, melyet később ablakká alakítottak át. De fennmaradt még a kisebb oldalbejáratokhoz, az udvar közepéről kiinduló s kétoldalt félköralakban elágazó, oválisan törtvonalú kőkorláttal díszes lépcsős feljáró, mely a hosszú ablaksor mentén egy magas és a sarkokban alaprajzilag többszörösen megtört, vázákkal ékes ballusztrádos terraszon vezet tovább az oldalfalakig. Ugyanezt a rokokós vázákkal díszített, törtvonalú szalagmotívumos erkélyt megtaláljuk a községi evangélikus templom kórusán is. A ballusztrádnak ilyen szalagdíszként végigfutó kiképzése a század derekán gyakori és kedvelt motívum volt a környékbeli kastélyokon és templomokon, s ezért széles elterjedését teljes joggal tulajdoníthatjuk pesti hatásoknak.³

I. Podmaniczky János özvegyének halálával (1766) fiai, Sándor és II. János, miután mindketten megházasodtak, közös megegyezéssel elhatározták a kastély megnagyobbítását és átalakítását. Grassalkovich

¹ Bél Mátyás, *Notitia Hungariae Novae Geographico Historica*. Tom III.

² Az aszódi ág hitv. evang. egyház anyakönyvei.

³ Réh Elemér, *Adatok a régi pesti kálvária történetéhez*. *Archaeologiai Értesítő* XLIII (1929).

Antal gróf ajánlatára az annak szolgálatában álló, akkor még hatvani építőmestert, Jung Józsefet bízták meg a terv kivitelével, aki az 1767-ben megkezdett építkezést a két család teljes megelégedésére s «az utókor csodálatára» 1772-ben befejezte. Jung meghagyva az eredeti régi földszintes udvarház középrészét, — csupán csak hátsó frontjához illesztett boltozatos, nyitott árkádos folyosót — két szárnyát meghosszabbítva, hatalmas, emeletes traktust kapcsolt hozzá oly módon, hogy a szárnyak emelete egy vonalba került a meghagyott rész földszintes ablaksorával. Az előtérbe mélyen előretolt szárnyépületek az oldalfalak síkjából mintegy rizalitszerűen kiemelkedő, magas kupolájú tornyokban, pavillonokban végződnek, melyek erőteljes homlokzati kiképzésükkel még jobban kiemelik a számításon alapuló perspektívikus optikai látszatot (106. és 107. kép). Ezekben nyert elhelyezést a díszterem s alattuk a főbejárat, boltíves, előcsarnoknak is nevezhető, fülkével ellátott és tágas kétoldalú átjáróval (a külső kapunyílást a múlt században falazták be), ahonnan hosszú földszintes folyosó vezet végig a hátsó, belső lépcsőzethez. Homlokzati tagolásukat egyformán pillérek közé helyezett, három félköríves lezáródású, megnyúlt ablak adja meg, melyek közül a nagyobb középső valószínűleg erkélyre nyíló ajtó volt (108. kép). A korábban épült s a fiatalabb testvér, Sándor tulajdonát képező nyugati rész ívelt oromzatát a Podmaniczky- és Jeszenák-család címere, illetőleg iniciálék, a II. János-féle keleti homlokzatot a Podmaniczky- és Kisfaludy-család címerei díszítik, melyek alatt az előbbin a még most is olvasható *MORTALIBUS HIC NISI HOSPITIUM, IN COELO DOMUS EST*, az utóbbin pedig *DISPONE DOMUI TUAE, QUIA CERTO MORIERIS* ma már nem látható felirat állott.

Rendkívül érdekes a két szárny azonos architektonikus megszerkesztése mellett, egymástól teljesen különböző dekoratív megoldása. Míg az egyik szárny még bizonyos rokokós reminiscenciákat rejteget magában, addig a másik szárny már a késői barokknak, XVI. Lajos korának síkszerű, leegyszerűsített, egyenesvonalú motívumaival bontakozik ki. Sőt nem tagadható le, hogy a pavillon ablaklezáródásain s különösen a homlokzat középső ablakának befelé homorú keretelésén az ugyanekkor Egerben működő tatai építésznek, Fellner Jakabnak legközvetlenebb hatása is érezhető. Így a XVIII. század építészetének különböző formamegnyilatkozásait lelhetjük fel egyazon épületen, aminek magyarázatát a két szárnyépületnél talán a testvérek különböző stílusérzékében, vagy az épületrészek szándékos külső megkülönböztetése



106. KÉP. AZ ASZÓDI PODMANICZKY-KASTÉLY SÁNDOR-FÉLE SZÁRNYA.



107. KÉP. AZ ASZÓDI PODMANICZKY-KASTÉLY II. JÁNOS-FÉLE SZÁRNYA.

céljából felmerült későbbi tervmegváltoztatásban találjuk, amit a 70-es évek átmeneti stílusváltozása nagyban elősegített.

Miután a régi udvarház a maga adottságával bizonyos mértékig megkötöttséget jelentett, a cour d'honneur alaprajzi típus még nagyobb ter-

jedelmű kibővítése kínálkozott legalkalmasabbnak a koncepció kivitelére, mely elrendezés a magyarországi kastélyépítészeti történetében gyakori jelenség volt. De Jung alkotóereje itt nem is annyira az alaprajzi és formai megoldásban, mint inkább a konstrukcióban, a számításon alapuló arányokban, tömegelosztásban, s különösen az időben különböző részek szerencsés egymásba-fűzésében, elrendezésében emelkedik ki legjobban. Bár a két szárnyépület külön-külön erőteljes ívhajlású kapuval rendelkezik, a díszes feljárót is megtartotta s magasabbra emelte,



108. KÉP. AZ ASZÓDI PODMANICZKY-KASTÉLY EGYIK SZÁRNYÉPÜLETÉNEK HOMLOKFALA.

(Sándor-féle)

mert az udvart és az épületet egységes, harmonikus és festői térhatásban foglalja össze (109. kép).¹

¹ Schoen Arnold szíves közlésével felhívta figyelmünket a Nemzeti Múzeumban «Diarium Residentialis mei Aedificii in Aszód mutati et aucti Anno 1767.» cím és Fol. lat. 3905 jelzés alatt levő feljegyzésekre, melyek leírják a meghagyott

A főépülethez tartozott még egy különálló nagy gazdasági épület is, melyet a század végén klasszicizáló stílusban az ú. n. «Zöld kastélynak» alakítottak át. Ma a sűrű befásítás folytán az amúgyis lejtős domboldalra épített kastély egységes képhatása teljesen eltűnt. Még a legjobb áttekinthető tájképi benyomást Doby Antal könyvében közölt kissé elnagyolt rajz adja meg, melyen a kastélyt körülfogó kerítés ágaskodó egyszerűvúaktól tartott címeres kapuja is még az eredeti helyén látható.¹ (110. kép).



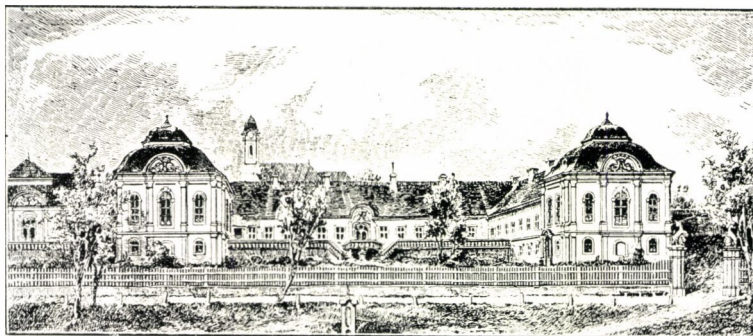
109. KÉP. AZ ASZÓDI PODMANICZKY-KASTÉLY UDVARA.

A két testvér közül Sándor, a tudományok és művészetek nagy mecénása, az épület belsejét pazar fénnel rendezte be. A kastély kifestésére meghívta az Egerben letelepedett jeles festőt, Kracker János Lukácsot, aki a díszterem falán levő mesterjelzés szerint tanítványával, Zach Józseffel együtt 1776-ban fejezte be művét (111. kép). A díszterem freskója érdekes mintaképe a XVIII. század programmfestészetének, mely különösen elvont vallási dogmákat, a misztikumnak, a csodának

részek megerősítési munkálatait is. A diarium egyben megemlíti az ott működő Jung János kivitelező pallér (mesterünk fivére) és Keck (Köck) Vencel pesti kőfaragó mester nevét.

¹ Doby Antal, Podmaniczky-család. 1892.

magyarázó szemléltetését, az ó- és újszövetség alakjait, szentek vízióit szerette ábrázolni. A tudománynak és vallásnak szellemes kapcsolódása a művészetén át. Itt a kereszténység győzelmét ábrázolja a pogányság felett. Többalakos kompozíció, melynek egyes alakjai áttörik a keretet, hogy lebegésükkel a valóságosság látszatát s a festett architektúra térbeliségét még jobban felfokozzák. Éppen ezeknek a mozgalmas, élénk színezésű alakoknak csoportja, úgy kompozícióban, mint technikában, egyben legsikerültebb része a freskónak. Tárgyban és elrendezésben sok közösség van Krackernek az egri kispréposti lakban 1774-ben készült mennyezetképével, mely az erény diadalát ábrázolja a bűn felett. Valóban érdekes a rokokóvilágnak az a szellemes gondolatfűzése, amint



110. KÉP. AZ ASZÓDI KASTÉLY

az oldalfalak grisaillszerűen festett ókori alakjait értelmi kapcsolatba hozza a keresztény erények megszemélyesítőivel. A mecénás, a magyar nemes, a szent római birodalom lovagja — amint magát nevezi Podmaniczky Sándor — az ókor férfideálját, Nagy Sándort választja mintaképül s a nevek egyezésén át törekszik hellenisztikus elődje hírnevéhez méltó tulajdonságok elérésére. Van még két kisebb szoba, mindkettő nagyon rossz állapotban, az egyiknek oldalfalai exotikus tájképet adnak vissza, a másiknak mennyezete Apollót ábrázolja a különböző tudományok, a művészet s a költészet allegorikus alakjaitól körülvéve; de ezek valószínűleg csak a mester valamelyik tanítványától származnak. A Műemlékek Országos Bizottsága által 1909-ben restaurált díszterem művészi méltatását Éber László,¹ az allegorikus alakok és attributumok jelenté-

¹ Éber László, Az intézet díszterme. A Bányai Ág. Hitv. Evang. Egyhk. aszódi leánynevelőintézetének Értesítője az 1908—09. isk. évről.

sét, továbbá a rejtett kapcsolatok megfejtését Hittrich Ödön tanulmánya tárgyalja behatóbban.¹

A kastély később nagyobb átalakításon esett át, amikor Gyürky Terézia, Podmaniczky Andor özvegye a II. János idejében felépült keleti szárnyat a XIX. század elején praktikus szempontokból, inkább csak belsejében, megváltoztatta s benne külön lépcsőházat emeltetett. Újabb toldásokat és az iskola céljainak megfelelőbb belső változtatáso-



III. KÉP. AZ ASZÓDI PODMANICZKY-KASTÉLY DÍSZTERMÉNEK FRESKÓJA.

kat folyton végeztek az épületben ; de ezt mindig a kastély épségének és szépségének megbontása nélkül teljesítették. Ennek a művészi és kegyeletes gondosságnak köszönhetjük, hogy e megkapó szépségű kastélynak mi is csodálói lehetünk. Követésre méltó példa, amit azért említünk, mert manapság becses és művészi emlékeket tulajdonosaik hozzánemértéssel, lelkiismeretlenül és könnyen áldoznak fel a modernség barbarizmusának.

*

¹ Hittrich Ödön, Az aszódi leánynevelőintézet dísztermének falfestményei. U. ott az 1929—30. isk. évről.

Jung Józsefnek, éppen úgy, mint elődjének, Mayerhoffer Andrásnak szerepe a magyarországi barokképítészetben eddig teljesen ismeretlen volt. Csakis élete végéről ismertünk egy-két tervet, de ezek, mint városi megbízások — hol a takarékoság és egyszerűség elve volt az irányadó — megkötötték a tervezőt s nem is emelkednek felül a hivatalos átlagmunkáknál.¹ De másrésről ezek már nem is a barokk művészetnek, hanem az elpolgáriasodott klasszicizmusnak az unalmasságig leegyszerűsített termékei. Így tudásáról, művészetéről, eredetiségéről, esetleges egyéni stílusáról természetesen ítéletet még nem alkothatunk, mert Aszód pályájának csak kezdetét jelenti, s későbbi munkásságának hiteles bizonyítékai viszont még feltárássra várnak. Ellenben, ha a reá vonatkozó szórványos forrásanyagot vizsgáljuk, annyit már is megállapíthatunk, hogy századvégi pesti kortársait messze felülmúlta. Sem tanítómesterét, sem működési körét nem ismerjük, s magyarországi szereplését megelőző életéről is csak annyit tudunk, hogy mint a morvaországi Iglauban letelepedett német család gyermeke, 1734-ben született s Brünnből került 29 éves korában Hatvanba.²

De nem szabad még egy körülményt figyelmen kívül hagyni, azt, hogy 1763-tól Grassalkovich gróf szolgálatában állott, annak 1771-ben bekövetkezett haláláig. A gróf maga hívta és telepítette le Hatvanban mesterünket s ezen idő alatt számos építkezési és mérnöki teendőkkal bízta meg. Erről nemcsak a Podmaniczky testvérek tesznek említést ajánló soraikban, hanem maga Jung is hivatkozik felfolyamodásában.³ (*Quod non modo Murarius, sed et Geometra existens, ad Cameratica et Excellmi Domini Comitis Camerae Praesidis, Antonii condam Grassalkovics Aedificia, Terrenorum que dimensurationes, adhibitus specimen scientiae meae clare in lucem ediderim.*)

A hatvani kastélynak s a hozzátartozó gazdasági épületeknek a mestere e források szerint nem is lehet más, mint Jung J. Magát az uradalmat 1750 körül vásárolta meg Grassalkovich a gróf Stahremberg-családtól s ezen új, hatalmas birtokának középpontjában 1763-ban pompaszeretetének megfelelő kastély felállítását határozta el (112. kép). (Világi építkezései közül időrendben ez volt a legutolsó. 1735-ben épült fel pesti palotája a régi Hatvani-utcában, 1745-ben a gödöllői kastély, — mindkettő valószínűleg Mayerhoffer Andrástól — 1750 körül a

¹ Gárdonyi Albert: Az építőművészet kezdetei Pesten. Historia. I. évf. I. sz.

² Főv. Levéltár, Missiles a. a. 5622.

³ Orsz. Levéltár, Helytartótanácsi iratok. Ad Lad : sub B. fasc. No. 87 Mechanica.

bajai kastély s 1760-ban pozsonyi palotája.) Az építkezésben lassanként kibontakozó hatvani kastélyt a szomszédságban lakó Podmaniczkyak megtekinthették, s ez nyerte meg annyira tetszésüket, hogy most már ők is tervbe vették régi rezidenciájuk átépítését. Jelen ismertetésünkben nem kívánunk bővebben foglalkozni a kastély problémájával, csak annyit jegyzünk meg, hogy a kastély nagy vonásaiban megtartotta a Grassalkovich-féle építkezések konstrukcióját, ami átvételt és alkal-



112. KÉP. HATVAN : GRASSALKOVICH-KASTÉLY.

mazkodást jelent az előbbiekhöz. Minket közelebbről a remek kapuzat érdekel legjobban, mert szorosan kapcsolódik pesti mintaképeihez, a Péterffy- és Jeszenovszky-paloták hermatörzsektől tartott erkélyes kapuzataihoz.¹ melyek Mayerhoffer alkotásai voltak. Kapossy J. a Grassalkovichok művészetpártolásáról írva megemlíti a palota fennmaradt atlaszos kapujának tervrajzát, amelyet Grassalkovich gróf 1754-ben saját-

¹ Réh Elemér, Az egykori Péterffy-palota és annak mestere. Henszlmann-Lapok 1930. 8. sz.

kezüleg approbált s felépítésére szerződést kötött.¹ Jung működése Hatvanban, valamint a kastély építése csak 1764-ben kezdődhetett s így nem lehetetlen, hogy itt egy korábbi és más mestertől származó kaputervet használtak fel a kivitelre, vagy egy már meglevő épület került megnagyobbításra és átalakításra s ezt a munkát végezte el mesterünk. Az erkély homlokzati részének ballusztrádsora azonban nem folytatódik tovább s az erősen ívelt sarkok oválisan áttört, leegyszerűsített s már későbbi felfogásnak megfelelő szalagmenetének feltűnő egyezése a gödöllői kálvária korlátjával, egy új korrigálást követel az idén restaurált kálvária mesterkérdésében. Akkor tisztán csak helyi és időbeli összefüggésekből kiindulva, Mayerhoffer András fiának, Jánosnak személyében találtuk a kérdés megoldását.² Ma már sokkal közelebb jutunk a valósághoz, ha a gödöllői kálvária szerzőségét is Jung nevével látjuk el, aki a művészetpártoló gróf halála után tudta csak a kegyeletet emléket befejezni (1775).

Van az ajánló sorok között még egy elismerő és dicsérő nyilatkozat, amelyet Prónay László alispán állított ki Jung József munkásságáról Acsán 1772. dec. 16-án.³ Valamikor ugyanis Szügy községben állott Nógrád megye vármegyeháza, mely földrengés következtében erősen megrongálódott, olyannyira, hogy szükségessé vált annak újjáépítése. Bár több szakember tekintette meg a dűledező épületet, senki sem mert a nehéz és veszélyes feladatra vállalkozni, míg meghívásra Jung J. azt alapjától kezdve újra felépítette. (*Complures Fabri Murarii requisiti, Nemo alliorum, in se opus grave, et periculosum assumere ausus, ultimum Praesentium Exhibitor Magister Faber Murarius Hattvanensis, Josephus Jung, non tantum reparationem totalem in se suscepit, sed etiam Re ipsa substruendo Nova fundamenta, ligamentis ferreis totam compagem per transversum constringendo Novos fornices superstruendo ita totam molem corroboravit...*) A kastélyként szereplő épület mai külseje elég egyszerű s két egymástól különálló manzardtetős pavillonból áll, melyeket csak egy hosszú, a középén magaskapuzatú kőkerítés köt össze.

A kevés számú emlékanyag alapján a kérdést, hogy mesterünk mennyit hozott magával, egyelőre függőben hagyjuk. Hiszen ezt csak alko-

¹ Kapossy János: A Grassalkovichok mint művészetpártolók. (Napkelet. 1924. IX. szám.)

² Réh Elemér, A gödöllői Kálvária. Archaeologiai Értesítő XLII. évf. 1928.

³ Orsz. Levéltár. Helytartótanácsi iratok. U. o.

tásainak teljesebb ismerete nyomán dönthetjük el összehasonlító módszer segítségével. Annyit azonban már előlegezhetünk számára, hogy Budának és Pestnek s főleg Mayerhoffer Andrásnak hatása erősebb volt, mint a megtanult ismeretek és fiatal éveiben, vándorútján meglátott emlékek benyomásai. Elég csak annyit hangsúlyoznunk, hogy az aszódi és hatvani kastély is a gödöllői kastély-stílus jegyeit viseli magán, s már is meghatároztuk a kört, amelybe Jung művészete tartozik. Bizonyos eklekticismus jellemzi ismert alkotásait, melyekben több a számítás, az elméleti tudás, az utánzó készség, mint a művészi elgondolás, a művészegyéniség teremtőereje. Meglehet, hogy fáradhatatlan mesterrünknek pártfogója, Grassalkovich gróf reményt nyújtott kamarai építészeti állásra, de ennek halála után jobbnak látta a gazdagodó városban maradni, hol már magyarnyelvi tudása révén is nagy népszerűséget élvezett főuraink előtt.

1775-től kezdve már ott találjuk nevét a városi építkezéseknél s az 1775-i nagy árvíz okozta károk megállapítására kiküldött bizottság tagjai között.¹ Ugyanekkor helyreállítja Nepauer Mátyás budai építőmesterrel együtt az omladozó állapotban levő belvárosi templom középkori szentélyét.² 1777-ben már a tanács tagja³ s 1778-ban a Kecs-keméti kapu mellett, a mai Kálvin-tér sarkán felépíti saját házát,⁴ mely Rohbock metszetén⁵ és Alt Rudolf egykorú vízfestményén⁶ még látható. 1783-ban Talherr József kir. építésszel résztvett a nemzeti iskola tervpályázatán. Azonban a telekkérdésből eredő viszály folytán egyik terv sem jutott kivitelre s csak jóval később, 1801-ben kezdtek felépítéséhez Kaszelik Fidél tervei szerint, amelyet ez évben bontottak le a régi piarista épületekkel együtt.⁷ Tervet készített a Rókus-kórház épületéhez⁸ s 1785-ben a kincstár megbízásából elvállalja a mezőhegyesi méntelep építési munkálatait. Nem tudni, milyen okokból, a szerződésileg lekötött munkásokat letiltja az építkezés megkezdéséről, ami miatt

¹ Főv. Levéltár, Pesti tanácsi jegyzőkönyv, 1776. jan. 24.

² U. o., 1775. szept. 16., 1776. jan. 17.

³ Főv. Levéltár, Pesti tanácsi jegyzőkönyv. 1777. ápr. 24.

⁴ U. o., Pesti tanácsi jegyzőkönyv. 1775. ápr. 11., május 13., 1778. szept. 14.

⁵ Hunfalvy János, Magyarország és Erdély leírása. I. kötet, melléklet.

⁶ Főv. Múzeum.

⁷ Friedreich Endre, A budapesti piarista telek története. 1914.

⁸ Gárdonyi Albert, A Rókus-kórház és a régi pesti kórházak. Városi Szemle, 1929. XV. évf. 98. old.

konfliktusa támadt úgy a katonai, mint a polgári hatósággal.¹ Szerencsés, gondnélküli életet élt s egyike volt Pest leggazdagabb polgárainak, ki halálakor közel 300,000 frt vagyon felett végrendekezett.² Amikor Hofmannsegg német gróf keresztülutazott Magyarországon, 1794. december 14-i levelében beszámolva a pesti bálók és társadalmi életről, feljegyzí, hogy egy építómester leánya — Jung kisasszony — úgy alak, mint öltözet tekintetében leginkább kitűnt a többi hölgyek között.³ Hat gyermeke maradt életben, közülök József szintén építómester, János pedig, a híres ügyvéd és jogtudós a bécsi egyetemnek volt magyar jogi rendkívüli tanára.⁴ 1808. augusztus 22-én halt meg 74 éves korában s még halála előtt nemességet kapott Jungenfels előnévvel.⁵

Mi sokat köszönhetünk neki, mert ő is résztvett abban az alkotó munkában, mely újjáépülő fővárosunkat nagyságban és szépségben európai hírre emelte. S ha Pest virágzó barokkművészetének fénykora, az ú. n. Hochbarock Mayerhoffer nevével forr össze, akkor ennek a művészi szellemnek zárókövét, a késői barokk korát Jung József képviseli.

Réh Elemér.

¹ Főv. Levéltár, Miss. a. a. 6340.

² U. o. Test. a. m. 1568. sz.

³ Reise des Grafen von Hofmannsegg über Ungarn im J. 1793 und 1794. Magyar fordítása Berkeszi Istvántól 1887.

⁴ Wurzbach C., Biographisches Lexikon. 1863. X. Teil.

⁵ Liber defunctorum Eccl. Paroch. Pesthiensis. — Wurzbach C. idézett munkája. Nagy Iván, Magyarország családai. 1859. X. k.

LEOPOLDO POLLACK ÉS POLLÁK MIHÁLY.*

Az olasz építészet történetének utolsó jelentős fejezete Észak-Itáliában játszódik le. Itt hozza létre legnemesebb alkotásait a klasszicizmus, amelyet szeretnek az északolasz palladianizmus, a tudatos antikizálás és a nyugati higgadtabb építészeti felfogás termékének tekinteni. Ha ezek a tényezők jelentős szerepet játszottak is az északolasz klasszicizmus kialakulásában, úgy az mégsem tekinthető ezen elemek pusztá összegezésének, sem mesterséges szintézisnek, sem merev akadémizmusnak, bárha kétségtelenül másutt és később ide is vezetett. Az olasz klasszicizmus nem a stílussteremtő, a formaalkotó nemzeti génusz terméketlenségének, kifáradásának következménye, hanem szükségképpen művészi vetülete az új szellemi áramlatoknak, amelyek ekkor Olaszországban is pozitív értékke izmosodtak.¹

Politikai átalakulástól eltekintve, főleg a felvilágosodás korának intellektualizmusa² erősíti azokat a törekvéseket, amelyek az ideálisnak képzelt antik világ feltárását és tudatos újjáélesztését célozták. Mindaz, ami végső fokon egy mesterségesen táplált stílus akadémikus megmerevedését eredményezi, kiindulásakor telve van spontán aktivitással, melynek a barokkal szembeforduló erős reakció egyik leghatásosabb mozgatója. Az olasz klasszicizmusnak a megelőző barokkból való szerves továbbfejlődését biztosítja az a szerencsés körülmény, hogy a késő-

* Midőn a közeljövőben olasz nyelven megjelenendő nagyobb munkánk főbb eredményeit magyar nyelven közzétesszük, nem mulaszthatjuk el hálás köszönetünket kifejezni Hekler Antal egyet. ny. r. tanár úrnak, aki szóbeli közléseivel, általa feltételezett kapcsolatokra való utalásaival megindítója lett az alább közölt problémák tüzetes kutatásának s ugyanekkor köszönetünket fejezzük ki Klebelsberg Kunó gróf öccselenciájának, aki a kutatásainkhoz szükséges anyagi támogatást megadta.

¹ *La vita italiana durante la rivoluzione francese e l'Impero. Conferenze tenute a Firenze nel 1895.* Új kiadás Milano, 1920. — C. Morandi, *Idee e formazioni politiche in Lombardia dal 1748 al 1814.* Torino, 1927. — Tivaroni, *L'Italia prima della rivoluzione francese,* Torino, 1888. és *L'Italia durante il dominio francese.* Torino, 1888. — Ratti, *L'Italia prima del 1796 ed il Risorgimento nazionale.* Milano, 1906.

² A. Hekler, *Kunst und Weltanschauung (Neue Jahrbücher für Wissenschaft u. Jugendbildung.* 5. Jg. 1929. Heft 3. S. 307).

barokk építészet legnagyobbjai egyúttal a klasszicizmus előmunkásai is, mégpedig lélekből fakadó és nem tudatos irányváltozás által. Filippo Juvara¹ (1676—1736) ebből a szempontból is a legkimagaslóbb egyéniség. Ő a későbarokk építészet genialis összefoglalója, aki Carlo Fontana égisze alatt vetett erős alapot művészetének, majd francia utazásainak döntő hatása alatt kezdi meg gazdag turini működését. Juvara előtt már hosszabb idő óta termékeny francia befolyás alatt állt Piemont, itt tehát Juvara kedvezően előkészített talajt talált. Turin és környéke a mai napig alkotásainak gazdag sorát őrizte meg, amelyek szembe-szökően mutatnak rá művészete két legfontosabb tápláló forrására: egyrészt a Borromini szellemét követő római körre, másrészt a francia kastély- és palotaépítészetre. Juvara két stíluskorszak határmesgyéjén áll, ami működésének történeti értékét tagadhatatlanul öregbíti, művészeti érdekességét pedig rendkívülivé teszi.²

Juvara tanítványai között történeti szempontból a legkiemelkedőbb egyéniség Luigi Vanvitelli (1700—1773), akinek működése vezet a tiszta klasszicizmus kialakulásához. Téralkotásán a római barokk szelleme uralkodik, de a térkomponensek drámai egybeforrása helyett lazább, additivebb, tagoltabb lesz a kompozíció. A felépítés arányai-ban és tagolásában mind erősebben érvényesül a francia akadémikus építészet hatása. Vanvitelli legnagyobb alkotása a casertai kastély (1752—59). Merészen általánosítva nem más, mint egy olaszba plántált Versailles, amely sokkal erősebb, tudatosabb francia orien-

¹ Juvarára nézve a legtöbbet Labò cikke (Thieme-Becker S. 358—364) adja. Tellucini, *L'arte dell'Architetto Fil. Juvara in Piemonte*, Torino 1926. Gazdag anyaga dacára nem kielégítő. Fontana római körére vonatkozólag I. E. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks*. Wien, 1930.

² Jellemző, hogy Milizia Juvaráról hűvösen ír és vele szemben Vanvitelli érdemeit erősen hangsúlyozza (*Memorie degli architetti antichi e moderni*. III. edizione. Parma. 1781. Libro terzo p. 286). Hogy a Juvara művészetében levő francia elemek nemcsak ilyen nagy történelmi távlatból emelkednek ki, azt az is igazolja, hogy egy tőle átvett kompozíciót a franciák teljesen magukénak érezhettek: Boffrand híres La Malgrange kastélyterve Stupinigin alapul, amiben Brinckmann helyesen látja «die Abklärung komplizierter italienischer Vorstellungen auf klassischer Basis» (*Baukunst des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*. Berlin 1919. S. 117 és 317). A Juvarában élő francia szellem kapta meg a klasszicizáló J. Nic. Jadot-t is, akinek rajzai közt ott találjuk Juvara Rivoli-i kastélyának alaprajzmásolatát és akinek a luneville-i St. Jaques temploma kétségtelenül Juvarának a torinói S. Filippo számára készült és kivitelre nem került homlokzatára vezethető vissza. J. Schmidt (*Die Alte Universität in Wien und ihr Erbauer J. N. Jadot*. Wien, 1929) ezt az összefüggést nem domborítja eléggé ki.

tációra vall, semmint azt Juvaránál tapasztalhattuk. Vanvitelli casertai munkatársa Giuseppe Piermarini (1734–1808), aki 1769-ben vállalja az öregedő mester helyett a milánói Palazzo Reale átépítését és ezzel a felsőolasz építészet döntő korszakának megindítójává válik. A P. Reale már a tiszta klasszicizmus jegyében születik és hasonló szellemű alkotások egész sorát hozza majd magával. A milánói városképnek ma is érezhető klasszicisztikus jellege Piermarini nevéhez fűződik, amelyet nemcsak egyes épületeivel, hanem városrendezési munkálataival szintén maradandóan határozott meg. E szűk keretek nem engedik, hogy részletesebben felfejtsük az északolasz klasszicizmus építészetének kialakulását. A létrehozó komponensek közül csupán a legfontosabbat akarjuk hangsúlyozni, rámutatván az északolasz lélekalkat ily irányú hajlamosságára, amelynek folytán a palladianizmus Lombardiában több-kevesebb erővel századokon át tudott érvényesülni és ekként szálláscsinálója lett az új szellemi áramlatoknak. E pszichikai rokonság teszi lehetővé, hogy az új stílusáramlat szervesen kapcsolódik be a történelmi hagyomány szellemébe. Ugyancsak ez magyarázza, hogy a lombard föld a legnemesebb és leggazdagabb klasszicizmus hazája, mert itt nem mesterségesen, elmélettel gyártott stílus, hanem különböző belső és külső tényezők termékeny és természetes összefogásának gyümölcse. Itt a multban magára ismer, inkább, mint bárhol másutt, és uralkodó erőre jut, mihelyt felfogása a szellemi világ egészének irányával egybeesik. A sok közül ebben a tényben kell látnunk annak titkát is, hogy a lombard klasszicizmus más nemzetek művészetét is megtermékenyítette, így elsősorban a magyar klasszicizmust, mely az angol és német művészet szárazabb, merevebb akadémizmusával szemben egy rugalmas és fejlődésképes stílus lett.

II.

A milánói P. Reale Mária Terézia kívánságára elkezdett építése közvetlenül a mindenható Kaunitz herceg fennhatósága alá tartozott. Az ő befolyásának köszönhető, hogy Piermarini segítőtársa és helyettese nem olasz, hanem bécsi építész, a fiatal Leopoldo Pollack¹ lett,

¹ Pollack 1799. VI. 14. kelt brérai tanszékért beadott folyamodványában írja: *La protezione accordata al Polach per riguardo di lui Padre da S. A. Il Sign. Princ.º di Kaunitz Rittberg gli procurò di venire in Italia ed indi a Milano.* (Eredetiye Comm. A. Bertarelli-Milano birtokában.)

akit hivatalosan mint «Cassiere di Fabbrica» küldenek 1775-ben Milanóba. Ez a küldetés a fiatal Pollack életében sorsfordulat, hiszen így lehetett az ismeretlen bécsi építész a híres Piermarini társává, majd utódjává és szelleme magas rangján a felsőolasz klasszicizmus egyik legnagyobb mesterévé. Az ő személye egyúttal az olasz és magyar klasszicizmus építészetének biztos összekötő kapcsa is, amely körülmény fontossá teszi a magyar művészettörténet számára, hogy felkutassuk e kevésbé ismert és méltányolt építész működését.

A Pollack építészekre vonatkozó adatok terén az eddigi irodalomban a legnagyobb zűrzavar uralkodik. Olasz és főleg milanói munkák úgy ahogy ismerik Leopoldo Pollackot és fiát Giuseppet, de a közkezen forgó, még legújabb német munkák is telve vannak tévedésekkel, amelyek a két milanói mestert és a pesti Pollack Mihályt összekeverik, sőt olykor mint egy személyt említik őket.¹ E három egyéniségen kívül Leopoldo Pollack atyjának neve és működése teljesen ismeretlen, holott az idevonatkozó adatok feltárása az olasz-magyar kapcsolat szempontjából fontos.²

Leopoldo Pollack a halálozási anyakönyv adata szerint 1751-ben született Bécsben és 1806-ban, 55 éves korában halt meg Milanó-

¹ Nagler Künstlerlexikon XI, S. 462. «Joseph Pollack Architect in Pest»-ről beszél, ezt Wurzbach is átveszi (Biograph.-Lexikon XXIII. S. 81, No 3 és 6), aki olaszországi működésről nem tud és Joseph Michael Pollack néven a Nemzeti Múzeum építészére gondol. Klopfer (Von Palladio bis Schinkel. Berlin, 1911. S. 245) Gurlittot idézve nevezi meg Piermarini tanítványaként Leopoldo Pollackot (1750—1805), akinek azonban Pollack Mihály minden pesti művét tulajdonítja. Pauli (Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. Propyläen Kunstg. S. 19) egyenesen Piermarininek tulajdonítja a Villa Belgioiosót és Pollackot meg se említi. A név írása is különböző: Polac, Pollack, Pollach stb. fordulnak elő. Leopoldo többnyire Pollachnak írta magát. A levéltári anyag közlésénél megtartjuk az eredeti írásmódot.

² Munkánk alapját és leggazdagabb forrását Leopoldo Pollack és fiának Giuseppe-nek hagyatéka képezi, amely előttünk ismeretlen úton a múlt század második felében Paolo Corbetta milanói levéltáros birtokába, majd örökösei révén a milanói állami levéltárba jutott. (Archivio di Stato Milano. Archivi privati. Dono Corbetta. Carte di Pollach.) Ez a mindvégig teljesen ismeretlen, 38 fasciculusba és 19 cartella-ba rendezetlenül egybegyűjtött anyag egyrészt a korra, másrészt és főleg Pollackra nézve roppant értékes forrás, melyet a lehetőség szerint igyekeztünk feldolgozni. Mivel az anyag fennmaradása véletlennek és nem tudatos kiválasztásnak köszönhető, ismételten előfordul, hogy egyes kisebb jelentőségű munkákra nézve több adatot találunk, mint a nagyobb, kivitelezett munkákra vonatkozólag. Idézeteinknél ezt az anyagot röviden Carte di Pollach néven fogjuk szerepeltetni. Anyagunkat több irányú és több helyen folytatott levéltári kutatással kiegészítve eléggé színes és gazdag képen rekonstruálhatjuk Leopoldo Pollack működését.

ban.¹ Születési bejegyzés hiányában sincs okunk bécsi származásában kételkedni, úgy a «Maurerfreibrief»-ben, mint útlevelében, valamint aláírásainál is állandóan szerepel a «von Wien gebürtig» vagy «Viennese» jelző. Építőmesteri családból származik; atyja Joseph Pollack, a korabeli kisebb építőmesterek egyike, aki jó mesterségbeli tudással rendelkezett. Már Joseph Pollack is bécsi származású,² Kaunitz herceg szolgálatában állott, akinek valószínűleg ma már nehezen meghatározható kisebb építkezéseit vezette. Adataink szerint 1754-ben és a következő években többször pontosabban meg nem határozható munkálatokat végzett Kaunitz herceg mariahilfi palotájában.³

Az öreg Pollack legtöbbször mint Maurer-Polier írja magát alá,

¹ Sírfelirata szerint 56 éves korában halt meg, th. 1750-ben született volna. L. Gius. Casati: Collezione delle iscrizioni lapidarie poste nel cimiteri di Milano. Vol. II. Porte orientale p. 53. Milano, 1846.

² Archiv der Stadt Wien. Auf-dinge Protokoll der Steinmetz- und Maurer-jungen vom Jahre 1671—1780. pag. 387: «Aufdingung den 23 XII. 1742 zu Quatember Weihnachten ist Joseph Pollack aus Haderstorf in Österreich gebürtig.» Erre a fontos kötetre dr. Schoen Arnold hívta fel figyelmemet, amiért is e helyen őszinte köszönetemet fejezem ki.

³ A mariahilfi palota építéstörténetére nézve I. M. Binn, Geschichte des Mariahilfer Gimnasiums mit Beiträgen zur Geschichte des Hauses, des alten Palastes der Kaunitz und Eszterházy. Jahresbericht des k. k. Staatsgimnasiums im 6. Bezirke Wiens. 1913—14. S. 1—40. Binn igen helyesen Ferdinand Hetzendorf von Hohenbergben, Kaunitz herceg austerlitz-i építésében látja a palota mesterét, nézetéhez E. Hainisch is csatlakozik. (L. kéziratoss disszertációját: Der Klassizismus des Architekten J. F. Hetzendorf von Hohenberg. S. 3, Anm. 11, melynek ismeretét a szerző előzékenységének köszönöm.) E palotára vonatkozó adatok kis számát néhány jelentéktelennek látszó adattal egészítjük az alábbiakban ki, amelyek alapján megállapíthattuk, hogy e palota 1754-ben már kétségtelenül Kaunitz birtokában volt. «Bau und Maurermeister Ausmass und Berechnung. Über die Hochgräfl. Kaunitz-Riedbergh Gärten auf der Laimb gruben gemacht (t)e garten Mauer. 754. Paul Ulrich Trindl.» — «Specification Wass ich von tit. Ihro hochgräfl. Exälentz S. F. gnaden von Caunitz in dass garde gebey an Steinmetzarbeith gemacht und geliefert habe Anno 1754. Andreas Högl bürgerl. Steinmetzmeister.» — «Specification Dass zu dem Masstab Ianuarij 754 Vor Ihro Excel. grafen von Kaunitz zu dessen garten gebey bey Maria Hilf auf der Laimgruben . . . an Steinmetz Arbeit geliefert wurden. Joh. Bapt. Regondi, Steinmetz Maister.» (Carte di Pollack Teatri. Cartella R.) Másutt szerepel a «Reitschul zu Maria Hilf» belső átépítésének terve (Cartella H.), amely adatok mind alátámasztják az öreg Pollacknak Kaunitz szolgálatában való állandó működését. A mariahilfi palota számunkra egyébként is érdekes. 1815-ben Eszterházy herceg birtokába kerül és egy ideig a híres Eszterházy-képtár hajlékál szolgál. L. Meller S., Az Esterházy-képtár története. Budapest, 1915. LVIII. o. u. i. adatok az 1819-beli átépítésre vonatkozólag. (Regesten 113, 115.)

de lehetséges, hogy élete végén k. k. Bauaufseher lett, legalább is a Toten-Sperr Relationban ilyen címmel szerepel.¹

Apa és fiu közt a családi jellegű levelek tanúsága szerint bensőséges volt a kapcsolat. Az öreg Pollack levelei telve vannak melegséggel, a fia képességének adózó elismeréssel és egyúttal igen kedvező képet nyújtanak mesterségbeli felkészültségéről. Leopoldo viszont fontos munkáját hagyja abba, hogy 1795-ben súlyosan beteg apjához siessen.²

Leopoldo Pollack kiképzése a szokásos úton halad. 1771-ben Paul Ulrich Triendl, ezidőben sokat foglalkoztatott nevesebb bécsi építőmesterhez lép be tanulni.³ Apja azonban magasabb kiképzésben is akarta részesíteni és ezért egyidejűleg a bécsi Akadémia építészeti osztályára járátja.⁴ Ezekről a tanulóévekről és egész bécsi tartózkodásáról jóformán semmit se tudunk, sőt tanítómestereit ismerve sem állapíthatjuk meg, hogy minő hatások formálták fejlődő egyéniségét, mivel mind Triendl, mind az öreg Pollack — bár szorgalmas munkásságot fejtettek ki — jelentősebb önálló munkát nem hagytak hátra. Leopoldo Pollack kevés számú, ezidőből való tanulmányai a bécsi építészet ha-

¹ Archiv der Stadt Wien. Sperr Relation No. 1294, Anno 1799; fontos tartalma miatt még foglalkozunk vele.

² Az erre vonatkozó folyamodványt és engedélyt l. Archivio di Stato Milano. Autografi, Ing. Arch. Cart. — Az idősebb Pollack már elég jómódú volt és igyekezett fiának is segíteni. 1763. V. 21-én a mariahilfi Kaunitz-kert melletti házat veszi meg. (Archiv der Stadt Wien, Grundbuch 282, folio v. 305.) Felesége halála után ennek megfelelő része gyermekeire száll (l. u. o. Grundbuch 287, folio 367); ennek a roppant egyszerű háznak homlokzati rajza (Beiderseitige Facaden von unserer gebey zu Maria Hülf) Carte di Pollach, Vari disegni közt. 1778-ból újabb házvételről tudunk: Catharina Reitlin nevű második feleségével megveszi a Naglergasse egyik kisebb házát, mely később Eszterházy Miklós herceg birtokába jutott és beleolvadt a ma is fennálló Eszterházy-palotába (ma Wallnerstr. 4.) [Urbar der Stadt Wien. Grundbuch No 5, folio v. 408.]

³ Archiv der Stadt Wien. Aufdinge Protokoll 1671—1780 pag. 529: Herr Paul Ulrich Triendl Baumeister, Pfingsquartal 1771. 22. VI: dinget einen Jung auf Namens Leopold Joseph Martin Pollak von Wien gebürtig... ist den 5. VI. 1774 freigesprochen worden. — Triendl utóda 1772 után Albert Hild, a Magyarországon sokat működő Hild-család legöregebb építész tagja, akiről, mint mesteréről L. Pollack egy későbbi levelében szeretettel emlékezik meg.

⁴ Archiv der Akademie der bildenden Künste in Wien. Namenverzeichnis der Akademischen Schüler 1754—1792. pag. 227: «Pollack Leopold von Wien, sein Vater Maurer-Polier bei Fürst Kaunitz in der Herrengasse in der Niederländischen Hofkanzley, 9. May 1771. Arch.» Az 1765—95-ből való jegyzék (pag. 17) hasonló bejegyzése 1771. IV. 17. kelettel még hozzáteszi: «Dermahlen in Lehre bey dem Herren Triendl, Architect.»

gyománynak és formakincsének továbbélését mutatják. Tanulóévei alatt nem távozott Bécsből;¹ 1775-ben mint «Cassiere di fabbrica» Milanoba megy² és rövidebb megszakításokkal három évtizeden keresztül itt tartózkodik. Utazásai is főleg Lombardiára szorítkoznak, jelentősebb külföldi tartózkodásról nem tudunk, az iratai közt szereplő néhány erre vonatkozó adat annyira közhely, hogy ezek alapján teljes bizonyossággal külföldi tartózkodásaira és utazásaira következtetni nem tudunk.³ Számos metszete és könyve bizonyítja érdeklődését a Nyugat jelentős építészeti alkotásai iránt.

Leopoldo Pollack életében és művészetében Piermarininek jutott a legfontosabb szerep, ő volt irányítója és művészi mintaképe; mestérének köszönhette azt is, hogy lassanként mindenütt Piermarini örökébe léphetett és állásait, megbízatásait egymásután átvehette. Korai működése teljesen Piermarini oldalához fűzi Pollackot. A Pal. Realen kívül résztvesz úgy a Pal. Greppi, mint a Porta Orientale átépítési munkálataiban; a nyolcvanas években már elismert építész volt, aki jóformán önállóan vezette Piermarini építkezéseit is és az osztrák uralom alatt egész Lombardiában, de főleg Milanóban nagyon megélénkült építési tevékenységben fontos, önálló működést fejt ki. 1784 körül a Monte di Teresa átépítését vezeti, melyet halála után fia folytat; 1785–89 közt folyik a Reale Poste di Milano építése. 1816-ból újból több elszámolás és részletterv van erre vonatkozólag Gius. Pollacktól, aki befejezte a négyemeletes egyszerű épület munkálatait.⁴ Az építkezés, ami a célszerűséget illeti, kitűnően megfeleltethető a megnövekedett és megváltozott igényeknek. A legtöbb

¹ Lásd az 1779-ben (házasságkötésekor?) kiállított egyházi nyilatkozatot Comm. Achille Bertarelli, Milano, birtokában «... L. P. antehac fabrum murarium, nunc Mediolani in extructine aedificorum cassae praefectum, Viennae educatum et semper commoratum ante annos quattuor ex hac urbe discessisse».

² Ütlevele Viennae die 19. Aprilis 1775 kelt és őt «Leopoldo Polac Viennensi Delineatori Architectonico qui hinc Mediolanum discedit» mondja. (Carte di Pollach. Carte di interessi personali.) Ezidőbeli hozzá intézett levél «L. Pollach Scolaren der Architectur in Mayland» van címezve.

³ Arch. Stato Milano. Autografi közt: 1798 VI... (képességeit hirdetik) fabbriche di Palagi, Gardini, Teatri ed altro di suo disegno esistenti in Milano, Nell'Università di Pavià, nella città de Bergamo ed in altri luoghi anche fuori di Stato... Továbbá Carte di Pollach, Spedale di Pavia: 1798-ból datált levélfogalmazványban: «ben Vi porro dire che in tante opere ed importantissime ch'io ho fatto per diverse provincie d'Italia e di Germania ancora».

⁴ Carte de Pollach. Reale Fabbriche in Città. Cartella V.

Guida¹ büszkeséggel emlékezik meg róla, többnyire hangsúlyozza Pollack szerzőségét, bár Piermarinitől származott az eredeti terv és művészeti szempontból az épületnek nem igen lehetett jelentősége.

A legnagyobb állami építkezések ezidőben a közeli Páviában folytak, ahol az egyetem újjáépítése, a Seminario Generale felállítása, a Collegio Germanico-Ungarico átszervezése nagyarányú feladatokat jelentettek. Pollack eleinte Piermarini megbízásából és fennhatósága alatt dolgozik, később azonban teljesen önállóan vezeti az itteni építkezéseket. A 80-as évek végén számos menhely, árvaház, kórház, híd stb. épül, amelyek esztétikai követelményeket csak ritkán támasztottak ugyan, technikai tudását azonban annál erősebb próbára tették és ez irányban nagyon fejlesztették.²

Piermarini révén kerül összeköttetésbe az előkelő és gazdag Belgioioso-családdal, akiknek nagyszabású városi palotája ekkor épül. A Pal. Belgioioso Piermarini reprezentatív alkotásának tekinthető. Megtartván a korábbi paloták méltóságteljes, komoly, monumentális tömörségét, megőrizvén a legkedveltebb felépítési sémát is: talapzatszerű földszinten emelkedő óriás oszlop-, illetőleg pillérrenddel egybekapcsolt fő és második emelet, első pillantásra egy barokk palota benyomását kelti, de ezt a látszólag régies szerkezetet egy új szellem már módosította. Az egész épület — mind a Pal. Belgioioso, mind kortársai — rízalit, pillérek, oromzat ellenére egy síkban bontakozik ki, amelyen belül a tagoló elemek egyszerűsége és mérsékelt számító alkalmazása előtérbe állítja a barokk zajos és akciótelit világának ellenhatásaként a teljes egyensúly és harmónia után áhító embert, aki igyekszik lakhelyét a külvilágtól teljesen elzárni és megszüntetni minden egybeáramlást alakított és alaktalan tér, palota és utca között. A Pal. Belgioioso példaadó ereje a klasszicizmus építészetére rendkívül nagy volt; különösen fontos Pollackra gyakorolt hatása, aki az építkezésnél tevékeny szerepet töltött be. Piermarini oldalán folytatott eddigi működése teljesen megnyerhette

¹ Caimi: *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777—1862.* Milano p. 15 «diede i disegni per la facciata dell'Ufficio Postale, semplice e castigato prospetto». — Milano nuovamente descritta dal Pittore Francesco Pirovano. Milano 1822. p. 338. — Caselli: *Nuovo ritratto di Milano 1827.* p. 100. — Nuova Guida di Milano 1787. p. 179 is kimondottan Pollack művének tartják. (Az Ufficio Postale a P. Reale mögött, a Teatro della Canobbiana közelében volt és ma már nem áll fenn.)

² Ezidőben hivatalos építkezéseknél már övé a döntő szó. «Il Regio Architetto Pollack debba avere la primaria influenza» — írja az állami számvevőség feje 1800-ban. (Arch. Stato. Milano. Fondi Camerali. 1799. Governo Austriaco, Busta 8.)

ezen főúri család tetszését, mert több részletmunkálat után¹ Pollack 1790-ben megbízást kap egy Milanóban építendő nagyszabású Villa Belgioioso építésére. Ez az épület nemcsak Pollack életének koronája, hanem egyúttal a klasszicizmus építészetének egyik legqualitásosabb alkotása. A Villa Belgioioso — vagy általánosan ismert nevén — Villa Reale² Pollacknak egyetlen olyan alkotása, amely elejétől fogva szerencsés körülmények között született és hosszadalmas tárgyalások, súlyos akadályok nélkül jött létre. Az elsődleges kompozíció közvetlensége és friss üdesége ebben az esetben semmit sem veszített a kivitel által.

Lodovico Barbiano di Belgioioso generális³ Milanóba visszatérve 1790-ben örökbérletként (*livello perpetuo*)⁴ kapja a Strada Isarán elterülő és a Giardini Pubblicivel határos területet, amelyen állandó tartózkodásra nagyobb villát óhajtott magának építtetni. A telek fekvésénél fogva — úgy a városhoz, mint a kertekhez közel — az épületnek átmenetet kellett képeznie villa és palota között. 1790. IV. 11-én a benyújtott tervek alapján megkötik a szerződést,⁵ ugyanezen év V. 5-én Leopoldo Pollack már a szükséges anyag szállítására vonatkozó szerződés-

¹ 1790—93 közt S. Colombanóban épít Lod. Belgioioso számára nyári lakot. 1794-ben Vigalfóban, 1790-től Corte S. Andreában ismételtén dolgozik Alberigo Belgioioso számára, akinek 1793-ban tervez egy sajátos, Lecóban építendő villát. Állandóan folynak építkezések Belgioiosóban, melynek kertjét is Pollack alakítja át. (Carte di Pollach, Casa Belg. in Città, továbbá Princ. Belg. Tom 26 és XXXIII.)

² Lod. Belg. halála után, 1803-ban Napoleonnak, később az osztrák császárnak birtokába megy át, 1859-ben olasz koronabirtok (innen a Villa Reale elnevezés) és a királyi család lakhelye lesz. Azon paloták közé tartozik, melyekről az olasz király 1919-ben az állam javára lemondott. 1921 óta az itt megnyílt «Galleria d'arte moderna» hajléka.

³ 1725—1801, a legmagasabb olasz főnemességhez tartozó család tagja; Londonban, Németalföldön és Bécsben mint diplomata működött. 1790-től Milanóban él, honnan csak a francia megszállás tartamára menekül Velencébe. L. Calvi: Famiglie notabile milanesi Vol. I. 1875. Tav. 5. (Barbiano e Belgioioso.)

⁴ Archivio Primogeniale Belgioioso. Note delle Carte relative alla provenienza del Pal. in Strada Isara. 1790. 17. II. — Ez alkalommal is legmélyebb hálámat fejezem ki Trivulzio herceg ő excellenciájának, aki kegyes volt megengedni a Trivulzio-Belgioioso családi levéltárba való betekintést, továbbá Conte Aless. Giulini és Bellini uraknak, akik a rendezés alatt álló levéltárban útmutatásaikkal lehetővé tették számomra a munkát.

⁵ «In vigore della presente, quale intendono le infrascritte parti abbia forza come se fosse pubblico e giurato I^{stro} munito di tutte le clausule. L' Ill^{mo} Sig. Avv. Don Franc. Maria della Bianca qual Procuratore Generale di S. Ecc. za. Il Sig. Conte Tenente Maresciallo Don Lod. di Barbiano di Belgioioso ha deliberato e delibera, accordato ed accorda, presente il Sig. Architetto Leopoldo Pollack e gli infrast Testimony alli Capomaestri Muratori di questa città Sig. Carlo Bollino e. Gius. Ottavio Fontana consocy del' Appalto del Palazzo di Pianta nuova da erigersi sul fondo detto Isera al presente

seket írja alá.¹ Egyúttal a palotához tartozó kert bekerítésére is szerződést kötnek.² A munka tehát azonnal megindult és gyors ütemben haladt. Az építés további történetére vonatkozólag levéltári forrásaink nagyon szegények és nagyrészt csak az egyes mesteremberek számára készült műhelyrajzokat, valamint a kisebb-nagyobb elszámolásokat tartalmazzák. Az épület külső és belső díszítésére vonatkozólag már vannak adataink, melyekből megtudjuk, hogy kik készítették a kerek szobrokból és reliefekből álló, ma is meglévő szobrászi munkákat. Az építkezés 1793-ban már nagyjában befejeződött,³ mert ekkor fizetik ki úgy a szobrázmunkát,⁴ mint a szobroknak az épületen való elhelyezését.⁵ A szobrok a fizetési nyugták szerint Rusca, Casareggia és Carabelli szobrászok művei.⁶ Ugyanekkor az épület belsejének stuccodíszé⁷ is elkészül, míg a gazdag reliefsz alapját képező bonyolult mitológiai programot Parini készíti.⁸ A műalkotásnak ilyen nagy tudást feltételező tárgyi előírása barokkörökség, amikor is egy-egy nagyobb festői vagy szobrászi alkotás ikonográfiai magyarázatát néhol kötetnyi előírt szöveg szolgáltatta. Így nagyon is érthető, hogy az ilyen munka lassabban haladt, a mi reliefsorozatunk is csak 1796-ban készült el.⁹

ortaglia, situata in Porta Nuova di detta città, a norma de capitoli e disegni del detto Sig. Architetto letti, visti, diligentemente esaminati e sottoscritti da detti Capomaestri, per il prezzo di lire 230,000 da pagarsi ne' termini specificati ne medesimi capitoli . . .» Milano 1790. 11. IV. Archivio Primogeniale Belgioioso. Note etc.

¹ Arch. Primog, Belg. Stabili Milano. Strada Isara.

² U. o. 1790. 9. X.

³ Kifizetések: 1793. V. 28. Graziolo Ruscának 2 szoborért. — 1793. VI. 8. Andrea Casareggiának 4 szoborért. — 1793. VII. 28. Donato Carabellinek több szoborért. — 1793. VIII. 14. A. Casareggiának több szoborért. — 1793. VIII. 31. Graz. Ruscának 2 szoborért. (Arch. Prim. Belg. Stabili Milano Str. Isara. Eredità Conte Lodovico.)

⁴ U. o. 1793. VII. 20.

⁵ Metszetein az építés idejéül 1790—3-at nevezi meg.

⁶ Grazioso Rusca milanói szobrász 1757—1833. Főleg a milanói Duomón dolgozott, továbbá P.-vel Pavia: Università. Study Univ. Pavia Busta 483. (Nagler Künstlerlexicon XIV. p. 70.) Andrea Casareggia genuai szobrász 1741—99. Az Accademia Ligustica tanára. Realisztikus portrészobrai híresek voltak. L. Thieme VI. p. 105. Don. Carabelli szül. 1760 körül Milanóban, ahol a Duomon, később Angliában működött. l. Thieme V. 562. A lépcsők melletti oroszlánok Ang. Giov. Pizzi művei (kifizetve 1793. VIII. 24. u. o.) l. Nagler XI. p. 400, aki említi ezt a működését.

⁷ U. o. 1793. VIII. 3.

⁸ Carte di Pollack. Dettaglie della fabbrica Belg. in città. 1792. Tom. XVI. 25. Parini szellemtörténeti helyére és jelentőségére l. De Sanctis: Storia della letteratura italiana 1882. (Új kiadás Milano 1925. II. p. 310 és köv.)

⁹ U. o. Kifizetések 1796. V. 19.

1794-ben épül a kertben álló Tempio (in antis) delle tre Parche,¹ melynek reliefdíszét szintén Don. Carabelli készítette 1794-ben.² Ekkor már a bejárati kapuzat fölé helyezendő trofeák is elkészülnek.³ A szobrászi díszén kívül az épület kifestésére is nagy gondot fordítanak, bár ezt a munkát általában kisebb jelentőségű művészek végzik,⁴ akiknek bővebb tárgyalását mellőzhetjük. A legkimagaslóbb alkotás Andrea Appianinak az emeleti egyik sarokterem mennyezetét díszítő remek Parnasszusa, mely 1811-ben készült és a művész utolsó alkotása.

1795-ben a palota földszintje már lakható volt, Lod. Belgioioso sürgeti a végső simításokat, hogy még a nyáron beköltözhessen.⁵ A következő évben minden munka elkészül az épületen, de ekkor meg a francia invázió kényszerbeszállásolásai okoztak sok kárt, melyeket csak később állítanak helyre.⁶

Ennyi az, a mit a Villa Belgioioso építésére és díszítésére vonatkozólag adatokból összeállíthatunk. Még szegényebbek vagyunk az idetartozó eredeti rajzok és tervek szempontjából. Mindössze egy, az utcai homlokzat számára készült ceruzarajz és két alaprajz maradt fenn.⁷ Amíg a homlokzat lényegében ma is változatlan és megegyezik az eredeti tervvel, addig a belső beosztás azóta több változáson ment keresztül (főleg az épület 2 szárnya) és így eredeti állapotukról csak a tervek adnak fogalmat. Az alaprajzok (113. kép) már az érett klasszicizmus alkotásai. Nagy kitekintések, belső térhierarchia, monumentális

¹ Carte di Pollack. Casa Belg. in Città 1794. Tom.

² U. o. 1794. XII. 20.

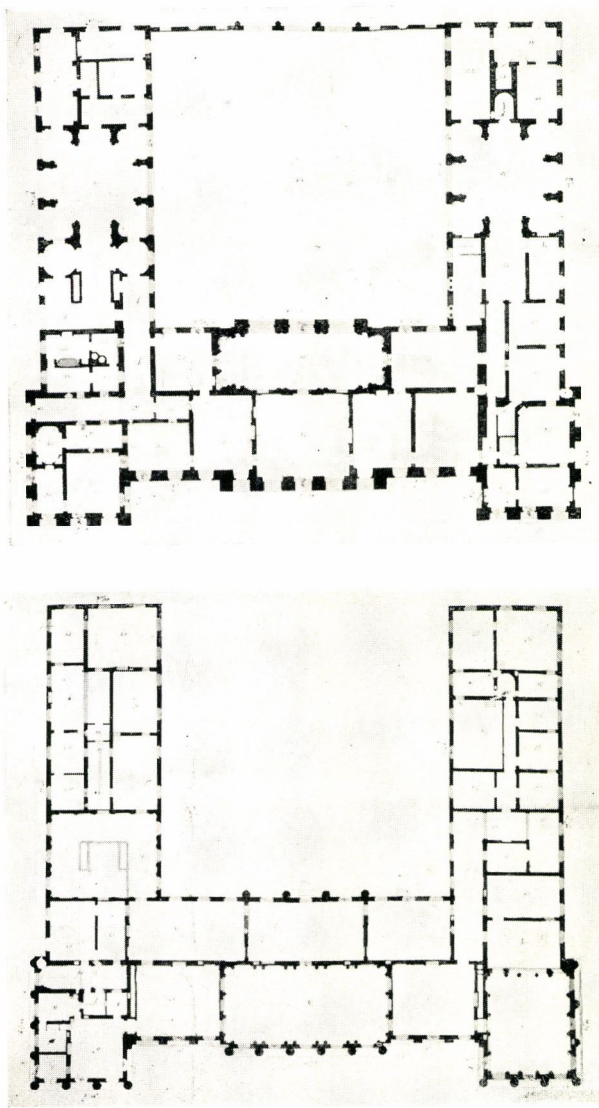
³ 1796. IV. 15. Fr. Pioditól u. o. — Ezen adatainkkal szemben «Milano nuovamente Descritta dal pittore Fr. Pirovano. 1822. p. 254» szerint a szobrokat Rusca, F. Carabelli, Ribossi, a stuccoreliefeket D. Carabelli, Pizzi és C. Pozzi készítették. Hasonlóan Ferrario: Memorie... p. 445. — Caselli: Nuovo ritratto... is ugyanezen neveket sorolja fel. Valószínűleg ezen adatok is helytállók és kiegészítik a mieinket. — F. Carabelli az említett D. C. nagybátyja és mestere, l. Thieme V, 562.

⁴ Adataink szerint itt dolgoznak a Fratelli Confalonieri (fizetés 1794. VIII. 14 Arch. Prim. Belg. Stabili Milano. Strada Isara). 1795-ben egy Rainino nevű festő, aki munkaközben halt meg. 1797-ben Carlo Rovelli és Panani (Eredità Alberico e Lodovico Piede D. Cart. 98. A. Fasc. 1.) Pollack tervei szerint festi az egyik Sala Terrenát Ant. Schiepati pittore figurista. Szerződés 1799. VII. 22. (Carte di Pollach. Princ. Belg. Tom. XXXIII, 23.) Appianiról l. Thieme Becker II, 40—41.

⁵ L. 1795. II. 3. kelt levelét a Bécsben időző Pollackhoz. Carte di Pollach. Casa Belg.

⁶ 1796-ban belakoltatások elrendelése, 1797. V. 4. rendelet az épületnek Napoleon tiszteletére való kivilágítására vonatkozólag. (Arch. Prim. Belg. Stabili Milano Strada Isara. Eredità Conte Lodovico.)

⁷ Carte di Pollach. Jelzés nélküli mappa.



113. KÉP. LEOPOLDO POLLACK: A MILANÓI VILLA BELGIOIOSO FÖLDSZINTI ÉS EMELETI ALAPRAJZA.

lépcsőház kialakítása teljességgel hiányzik. A két oldalsó szárny nyitott sala terrenájából induló két lépcső közül a jobboldali a főlépcső, mely a pihenők révén egymásra merőleges lépcsőszárnyak segítségével vezet az emeletre, ahol kettős lezénákkal tagolt fal veszi körül az igen egyszerű lépcsőházat. Az épület alaprajzi beosztása lakói szükségleteinek megfelelően különböző, de mérsékelt nagyságú szobák addícióját mutatja, kivételek csupán az épület centrumában elhelyezett, reprezentációs termek. Ezek közül a földszint udvarfelőli, ovális alakú, oszlopokkal és pillérekkel tagolt sala terrenája, valamint az emelet középső risalitját elfoglaló, a fal elé állított kettős, illetőleg

egy-egy oszlopokkal kiképzett nagy terme a legkiválóbbak és még mai, átalakított alakjuk is sokat megőrzött eredeti szépségükből.

A Villa Belgioioso homlokzata (114. kép) kitűnően felel meg azon követelményeknek, melyeket Milizia így formulázott meg: «Il gran principio d'ogni artista in qualunque composizione è di procurare che

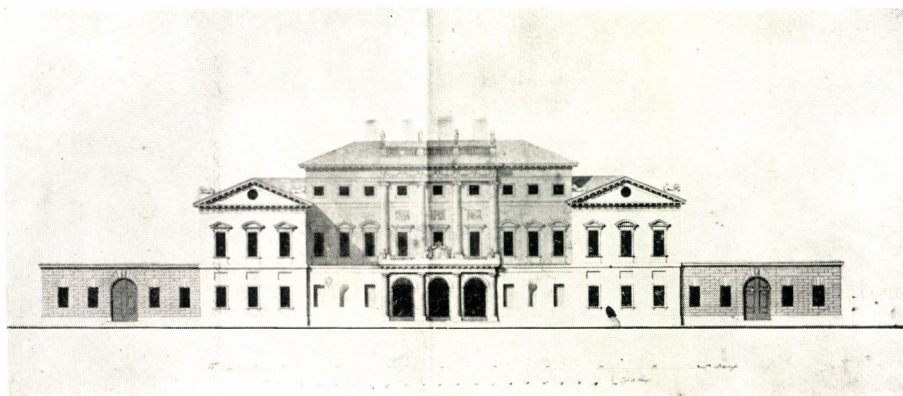


(Alinari photo.)

114. KÉP. L. POLLACK: VILLA BELGIOIOSO. MILANO. KERTI HOMLOKZAT.

l'insieme e ciascuna parte della sua opera produca l'espressione la piu favorevole sopra i sensi e sopra l'inmaginativa, per eccitare tutte le forze estetiche a imprimir si questa espressione indebilmente.»¹

Részletes leírásától mellékelt képünk felment minket. Úgy a mélységbeli különbségek, mint a vertikális és horizontális erők küzdelme, sőt a falfelület anyagának feldolgozásbeli és főleg színbeli különbségei olyan finoman kiegyensúlyozottak és művészi összehatásukban annyira egységesek, hogy a mögöttük rejlő hideg matematikát a szemlélő nem is érzi. Ebből a homlokzattól a renaissance épületeinek derűje és harmóniája sugárzik, ha méretben, felépítésben, valamint az alkotást létrehozó szellemben különbözik is amazoktól. A Villa Belgioioso homlokzatá-



115. KÉP. LEOPOLDO POLLACK EREDETI TERVE A VILLA BELGIOIOSO HOMLOKZATA SZÁMÁRA.

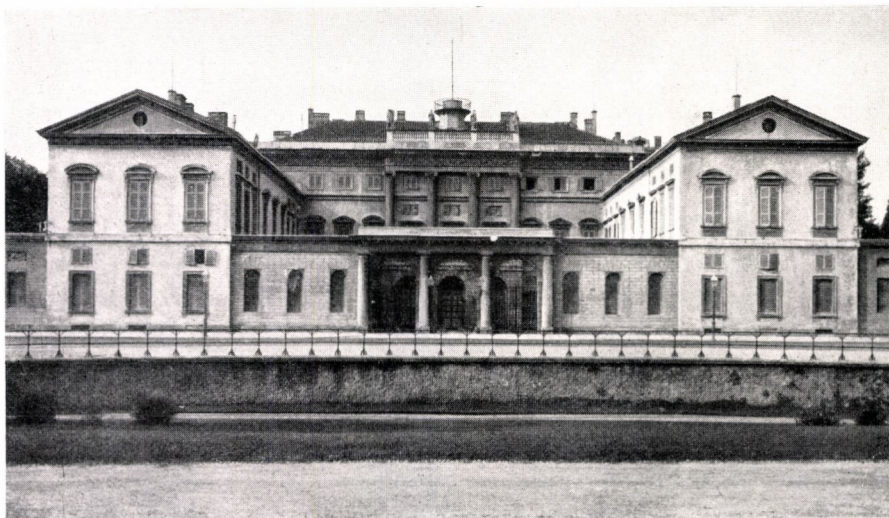
ról Brinckmann úgy nyilatkozik, hogy «hätte ein französischer Klassizist entwerfen können».² Behatóbb vizsgáltnál ez a meggyőzőnek látszó felfogás némi megszorításra szorul. Az nyilvánvaló, hogy az északolasz klasszicizmusból a lényeg sérelme nélkül a francia hatás ki nem vonható, sőt itt közvetlenebb és erőteljesebb, mint az európai klasszicizmus bármely más területén. Erőteljesen érvényesül az olasz klasszicizmusban a francia szellemnek a *raison* elvét mindig szívesen hangsúlyozó jellege. Viszont alapjában az olasz renaissance tette először lényegessé az arányok számításának olyan összetett hálózatát, amelyet

¹ Dell'arte di vedere nelle Belle Arti di disegno. Venezia 1792. p. 69.

² Brinckmann id. m. S. 176.



francia teoretikusok építettek teljesen ki és amelyen olyan alkotások is, mint a Villa Reale, nyugszanak. Ez az, amit itt franciának mondhatunk. Minden könnyed, derűs jellege ellenére sokkal közelebb áll az olasz zárt, tömörszerű felfogáshoz, semmint a francia épületek könnyedebb, lazább, az épületet izületeire tagoló, plasztikai részegységekből álló egészéhez. A Villa Reale közvetlen elődje és művészi rokona Piermarini Pal. Belgioioso-ja, amelyben olyan erős az olasz hagyomány, hogy Brinckmann itt joggal emlékeztetett Sanmicheli Palazzo Canossa-jára. Végző



116. KÉP. L. POLLACK: VILLA BELGIOIOSO. MILANO. UTCAI HOMLOKZAT.
(Alinari Photo.)

fokon Palladióra és az olasz művészetre kell visszanyúlnunk tehát, ha a Villa Belgioioso elődjeit keressük. Ez az összevetés élesen kihozza azokat az eltéréseket, amelyek ezt az alkotást a 18. század közepének francia építészetétől — főleg Gabrielire gondolunk — minden látszólagos egyezés ellenére elválasztják. A Villa Belgioioso-t melegebb és közvetlenebb jellege is szorosabban kapcsolja a par excellence olasz alkotásokhoz, mint a francia építészetéhez, amely tehát főleg a felépítés arányaira hatott.

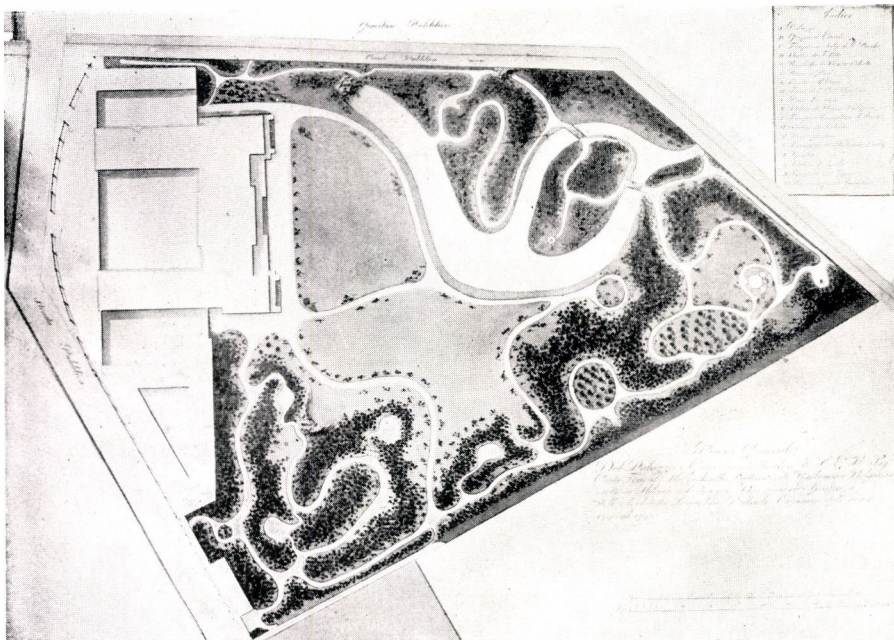
A kertre néző főhomlokzattal szemben sokkal komolyabb és zártabb jellegű az utca felőli homlokzat, követve e tekintetben a francia renaissancekastélyok felfogását, anélkül, hogy az épület ezáltal két különálló részre szakadna. (115.—116. kép.)

A Villa Belgioioso valóban elsőrangú alkotása a klasszicizmusnak. Mentés minden — félve került — barokkos túlzástól és díszről, de mentés minden kemény és hideg akadémizmustól is. Ritka szerencsés alkotása a művészi ereje teljében levő mesternek és egyúttal kiváló képviselője és kifejezője egy új stílus ifjúkorának. A Villa Belgioioso képviseli művésziünk oeuvrejében azt a szerencsés pillanatot, amikor tudás és spontán alkotóerő egymással egyensúlyban álltak és e szerencsés együttműködés által a művész alkotóképessége egész kiváló magasságokig tudott emelkedni. Híre — mint említettük — túljár Olaszország határain és az irodalomban ¹ (az akkoriban csakúgy, mint a maiban) mindig a legmagasabb jelzők dícsérik. Ez az egyetlen alkotása Pollacknak, melynek révén a tudományos irodalom őt eddig megemlíttette — egyúttal az egyetlen alkotás, mely még a klasszicizmust elítélő tudósok színe előtt is kegyelmet nyert.

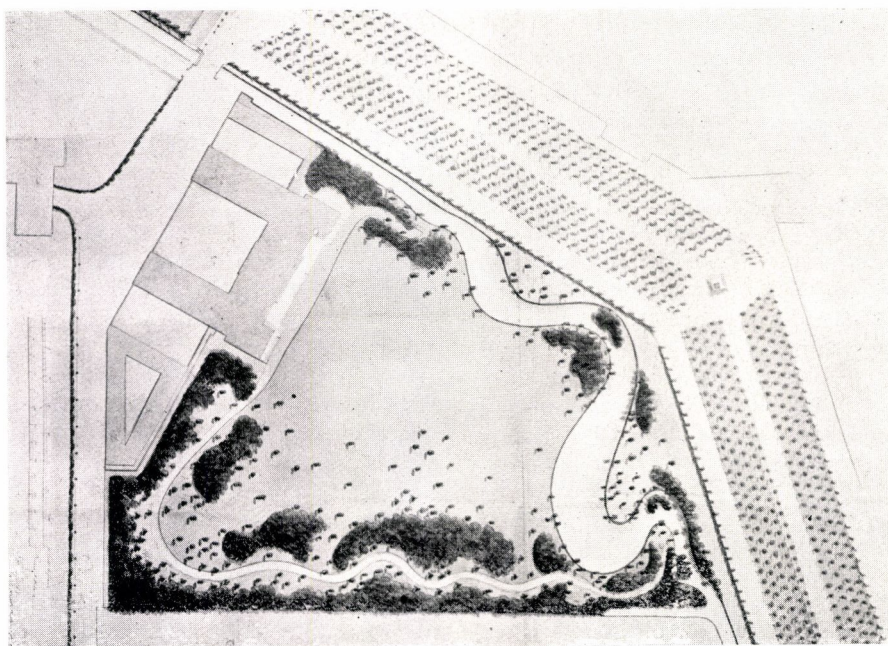
Nagy mértékben fokozza a palota szépségét, hogy szabadon áll kertek és parkok közepette. (117. kép) A szomszédos Giardini Pubblici Piermarininek köszöni keletkezését: talán ez a ritka szépségű park inspirálta úgy a megbízót, mint az építész, hogy az épületet egy hasonlóan szép kertbe állítsa. Különösen a Villát ábrázoló metszeten látható, hogy mennyivel kedvezőbben és hatásosabban érvényesülnek a palota szépségei az előtte elterülő, nagy pázsitok és lombos kis erdők alkotta kert által. Amíg a barokk a maga architektúrájának törvényeit a kertre is átvitte és annak kialakítását az épülettel egyetemben egy kompozíciónak tekintette, addig a klasszicizmus érzelmi beállítása elveti ezt az erőszakosnak bélyegzett megoldást — hogy helyette egy más módon, de végeredményben megint mesterségesen, tehát erőszakosan alakítsa kertjét. Amíg a barokk építészetiileg formálja a kertet, addig a klasszicizmus a szabad természetet igyekszik parkjában előállítani, hogy az épület a kerttel egyetemben mintegy a természet egészéből kiragadott tájképi sceneriát képezzen.

Pollack különös gonddal és előszeretettel foglalkozik egész munkásságában kertművészettel. Villáihoz majd mindig megtervezi a kertet is, melyek a franciás kertetől az angol tájkertig minden válfajt felölelnek.

¹ Pirovano id. m. p. 254. — Caselli id. m. p. 41. Ferrario — id. m. p. 445. Caimi, *Delle arti del disegno* . . . 1862. p. 15. — Benedetti, *Palazzi e ville reali d'Italia*. Firenze II, p. 153. (Ojetti.) *I palazzi e ville che non sono più del re*. Milano, 1921. p. 4. — Klopfer: *Von Palladio bis Schinkel*. Esslingen, 1911. S. 177, «in seiner Vollendung klassisch bezeichnet werden muss.»



117. KÉP. L. POLLACK METSZETE A VILLA BELGIOIOSO KERTJÉRŐL.



118. KÉP. J. HAVERFIELD TERVE A VILLA BELGIOIOSO KERTJE SZÁMÁRA.

A legtöbb, régi és új olasz munka¹ az első Olaszországban alkotott angol kertként említi a Villa Belgioioso parkját, és ezáltal Pollack mint újító fokozott érdemhez jut. Ezt a felfogást vizsgálataink kissé módosítják. Előkerült ugyanis egy angol kertterv,² mely a Villa Belgioioso számára készült és melyet Pollack nagyjában átvett és felhasznált. (118. kép.) A terven «I. Haverfield fec. Iardinier de sa Majesté Britannique a Richmond», hátlapján «Plan du Iardin anglais fait a Londres pour le nouveau Palais qu'a fait batir a Milan S. E. le comte Lovy de Barbiano Belgioioso» felírás szerepel (más kéztől). Valószínűleg Lod. Belgioioso londoni tartózkodása alkalmával ismerkedett meg az új kerttípussal és ennek a felfogásnak megfelelően készített építendő palotája számára egy tervet. Felirat hiányában nem dönthetjük el pontosan a terv keletkezési idejét, de minden valószínűség szerint 1790–91-ben készült.³ Anélkül, hogy Pollack érdemeit kisebbítenők, el kell ismernünk ennek a külföldről hozatott tervnek az irányító voltát. Ezzel szemben vannak korábbi és egyidejű adataink is,⁴ melyek szerint Pollack már régebben is foglalkozott angol kerttel, alkotásának kiválóságát pedig nem kisebbíti, hogy idegen eszmét használt fel. Legalább is ez az eszme volt a magja sokkal gazdagabb tagolású, szobrászi és építészeti dísszel ellátott kertjének, melyben szabad pázsitok, lombos kis erdők, szobrok és tempiettók, valamint a bővizű csatorna egyaránt kedvező és hatásos elhelyezést kaptak.

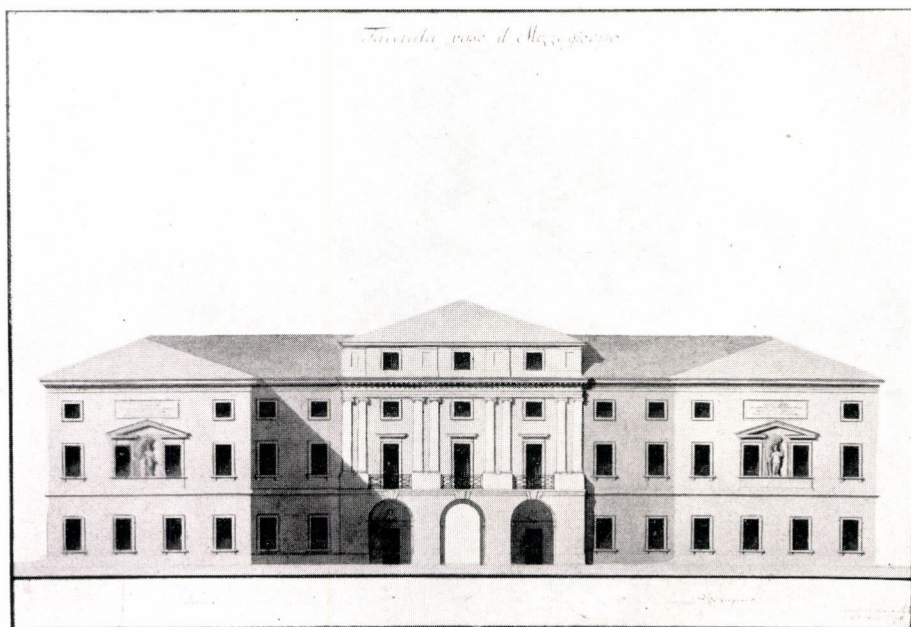
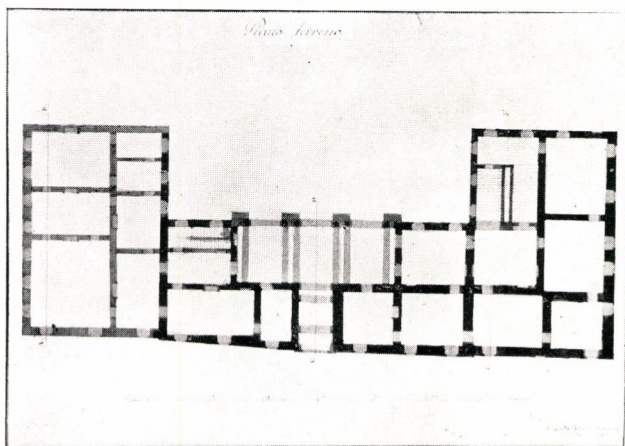
¹ Főleg Silva: *Dell'arte dei giardini inglesi*. Milano, 1800. p. 124. nagy dicsérettel emeli ki Pollackot, akit személyesen ismert, (l. Comm. A. Bertarelli birtokában levő levelet.) Tav. II. alatt a kert és villa egy nagyon hatásos nézetét közli. Giedion (*Spätbarocker u. romantischer Klassizismus*, München, 1922. S. 13) helyesen mondja, hogy az angol kert érvényesülése «eine der vorgreifenden Mahnungen, dass das Ende des Barock naht.» Fejtegetései egyébként tisztára a német művészetben alapulnak és igen kevésbé alkalmazhatók az olasz építészetre.

² Carte di Pollach. Jelzés nélküli mappa.

³ Arch. Prim. Belg. Stabili Milano. Strada Isara «Ouvrages faite par Doriac maitre tapissier 21. VII. 94». — Poltrone secondo un modello venuto da Parigi» bejegyzések szerint külföldi mintákat más irányban is felhasznált a gróf.

⁴ pl. Boschetto all'Inglese fatto piantare del Principe Alb. Belgioioso. 1789. (Carte di Pollach Princ. Belg. XXXIII. 23). Due progetti di giardino a Castelazzo del Sig. Busta sul gusto inglese. 1792. (Carte di Pollach. Clienti Tom XXI. 27.) — Progetto per il giardino . . . Litta — Belgioioso in Monza 1793. (Francia kert átalakítása angollá) u. o. Conte Belg. Tom XXX. 24. 1790-ból van már angol kerttípusú vázlat (u. o. Casa Belg. in Città Tom XV. 22.) 1792-ben Alb. Belg. milánói kertjét, melyet Fr. Croce 1764-ben tervezett francia stílusban, Pollack angol kertté alakítja át. (U. o. Fasciculus: P. Belgioioso.)

A Villa Belgioioso Pollacknak kétségtelenül legkiválóbb és leg-szerencsésebb alkotása, egyúttal nyitánya azon nagyszámú villaépít-kezéseknek, amelyek építészeti működésének egyik leggazdagabb és legvonzóbb fejezetét alkotják. Sajnos, a villák nagyrésze lényeges vagy teljes átalakítást szenvedett azóta, még rosszabb a helyzet a villákhoz



119. KÉP. L. POLLACK: A VILLA PESENTI-AGLIARDI (SOMBRENO)
ALAPRAJZA ÉS HOMLOKZATA.

tartozó kertekre vonatkozólag, melyeket Pollack kivétel nélkül maga tervezett meg s amelyek megoldásaik számbeli gazdagságával és kvalitatív kiválóságával az olasz kert történetének, helyesebben az olaszosított angol kert történetének fontos fejezetét alkotnák.

Pollack villaépítkezéseinek legnagyobb része a Milanóhoz közel fekvő bergamói felvidéken, a Bergamasca gazdag változatosságú, tájképileg elragadó vidékén állt. 1797–98-ban a Bergamo melletti Sombrenóban építi Conte Pietro Pesenti villáját.¹ Az építkezéshez készült nagyszámú tervek közül a legfontosabbak ma is megvannak² (119. kép). A kertet kettészelő patak kedvező lehetőségeket nyújtott a változatos kialakítás számára. Kilátók, pihenők, tempiettók, pázsitok és fás részletek, szabályos és szabálytalan alakú ültetvények váltakozása tette különösen sikerült alkotássá. Sajnos, a kertnek eredeti beosztása már nincsen meg, de mai, kissé elvadult formája is jólesően romantikus szellemet áraszt és sajátságos összhangot alkot a ma is fennálló klasszicisztikus tempiettókkal.

A főépület (120. kép) magas földszinten nyugvó főemeletből, valamint alacsony II. emeletből áll, melyhez a középén még egy mansard emelet is járul. A szélesen elterülő homlokzatot nagyobb oldalpavillonok, középen gyengéd risalit tagolja és egyúttal élénkíti az egyébként teljesen egyszerű kompozíciót. A homlokzat erős horizontalizmusa, az egyes részek önmagában befejezett lezárt volta, az erősebb síkszerűség mutatja a fejlődésnek azt a menetét, melyet Pollack a Villa Belgioioso óta a klasszicisztikus villa kialakításában megtett. Mindeme klasszicisztikus nyugalom, fegyelmezettség és dísztelenség ellenére a renaissance villák harmonikus, könnyedebb levegőjét árasztja ez a villa, amint hogy ez esetben Pollack sokkal közelebb áll a Farnesina villatípusához, semmint Palladióhoz.³

A Pesenti-villa alaprajza rendkívül egyszerű és a szokott középponti bejárat csarnokkal ellátott szimmetrikus elhelyezést mutatja. Ez a középén elhelyezett bejárat csarnok egyik utolsó maradványa azon kristályosodási pontot képező térkomplexumnak, amelyet a barokk palota bejárat csarnoka a kapcsolatos lépcsőházzal alkotott. Az épület belsejében úgy a termék stucco és chiaroscuro dísze, mint a berendezés

¹ Carte di Pollach. Spedale di Pavia.

² A Pesenti grófok ma élő sarjának, Conte Agliardinak birtokában, kinek rendkívüli előzékenységeért ezúton is köszönetet mondok.

³ A felvétel helytelen összeillesztése kissé torzítja a középrisalít töretlenségét.

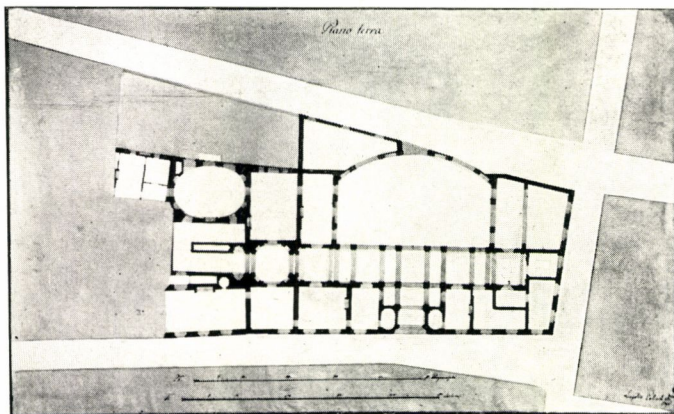


120. KÉP. L. POLLACK : VILLA PESENTI-AGLIARDI (SOMBRENO.)
Kerti homlokzat.

és bútorzat jórészt ma is megegyezik Pollack eredeti terveivel és így annál sajnálatosabb, hogy nem áll módunkban ezekről felvételeket bemutatni.

Másik nagyobb bergamói építkezése a most tárgyalttal ellentétben a városban fekszik és beilleszkedik az utca házsorába. 1796-ban kezdi meg Conte Ottavio Agosti számára egy Casa Nobile építését ; a sokáig elhúzódó munkában fia is résztvesz.¹ (121–122. kép.)

A palota homlokzata szemmeláthatólag eltér Pollack eddig bemutatott műveitől, amennyiben a maga egészében klasszicisztikus átfogalmazásban a cinquecento palotatípusát állítja elénk, mégpedig



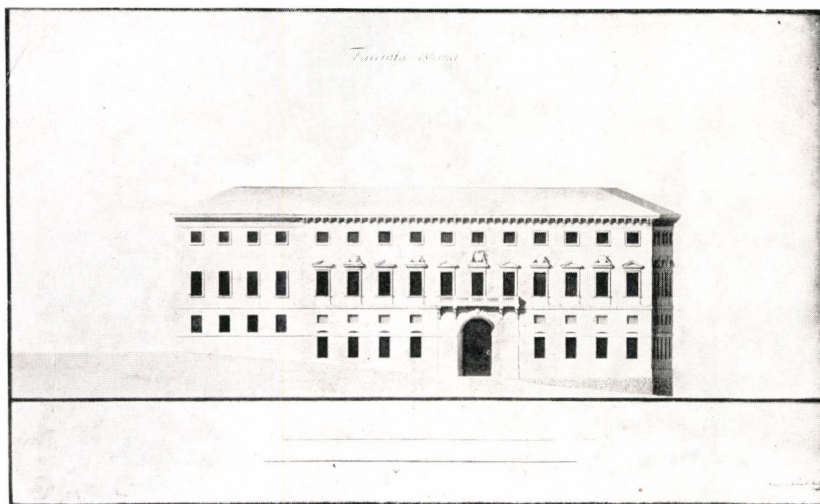
121. KÉP. L. POLLACK : PAL. AGOSTI-GRUMELLI BERGAMO
ALAPRAJZA.

nem Palladio és Sammicheli, hanem Peruzzi és Ant. da Sangallo szellemében. A magas rusztikás talapzaton nyugvó épület ritmusát a váltakozó lezárású, külön-külön talapzattal ellátott ablakok adják. A középső három ablakot összefoglaló, konszolokon nyugvó balkon hangsúlyozza az alatta levő kapubejárattal egyetemben az épület közép-pontját. A felépítés részletelemei és formái, mint pl. a sűrű konsolsoron nyugvó koszorúpárkány, az ablakok fölötti medaillonok (ma már hiá-

¹ Sajátkezű feljegyzései szerint a meglévő alapfalak — főleg az épület balszárnyán — megnehezítették munkáját. (Carte di Pollach Vari progetti.)

A ma is igen jó állapotban fennálló palota a Conti Grumelli-Pedrocca birtokában van ; a palota megtekintéséért, valamint a fényképekért úgy a tulajdonosoknak, mint Conte E. Suardónak hálás köszönetemet fejezem ki.

nyoznak), a földszintet lezáró párkány csigavonalas mintája tisztára klasszicisztikus elemek. Mintha a művész is érezte volna a palotának cinquecentisztikus jellegét és ezt ellensúlyozandó alkalmazza a klasszicisztikus formákat. A cinquecentisztikus jelleg érvényesülésének leg-erősebb ellenszere az a klasszicisztikus profilú párkány, amelyet a kapu (csak jelzett) pillérfejének magasságában vezet végig az egész épületen és amely a földszint ablakainak ívelt lezárását átmetszve szerkezetileg jelentőségnélküli, különös kis nyílásokat hoz létre, amelyek hivatása a

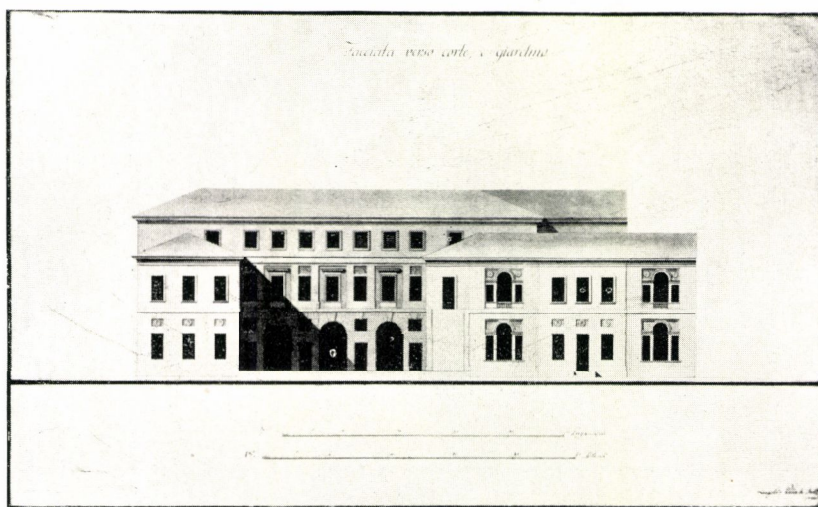


122. KÉP. L. POLLACK: PAL. AGOSTI-GRUMELLI. BERGAMO.
Utcai homlokzat.

párikány egységesítő, a vízszintest hangsúlyozó jellegének alátámasztása és a földszint tömbszerűségének enyhítése.

Az udvari homlokzat könnyed, derűs hangulata hatásos ellentéte az utcai homlokzat zárt komolyságának. (123. kép) E homlokzat intimebb hangulata ismét francia megoldásokra emlékeztet, míg szerkezetének és fölépítésének elemeiben olasz hagyományokra, főleg Palladióra és Sammichelire megy vissza, tehát az utcai homlokzattal szemben felsőolasz megoldásokra. Az udvari homlokzat egyszerű felépítésének bővebb leírását mellőzhetjük, külön kiemeljük azonban azt a hatásos és eredeti esedrárt, mely ívelő vonalával lezárja az udvart, fokozva annak előkelő és bensőséges jellegét. Ennek az esedramotívumnak őstét ismét a középtáliei építészetben találjuk, pl. a frascati-i Villa

Aldobrandini Teatrója Giac. della Portától.¹ Az udvari homlokzat villa-szerűségét fokozza a Palladió-motívumban az udvar felé megnyíló nagy porticato, mely az utcai homlokzat nyomasztóbb hatását feloldja. (A motívum őseként Giulio Romano mantuai Pal. del Tè-jének nagy porticatója tekinthető.) Az épület belsejének legszebb része a kertre nyíló «Salone elittico», amely márványozott falainak üde színével, a kazettás mennyezettel, a fal ívelését követő, könnyedén beillesztett stuccoreliefekkel, főleg azonban a mély ablakfülkék által is fokozott intim jelleggel ragadják meg a belépőt. Klasszicisztikus díszítés és alap-



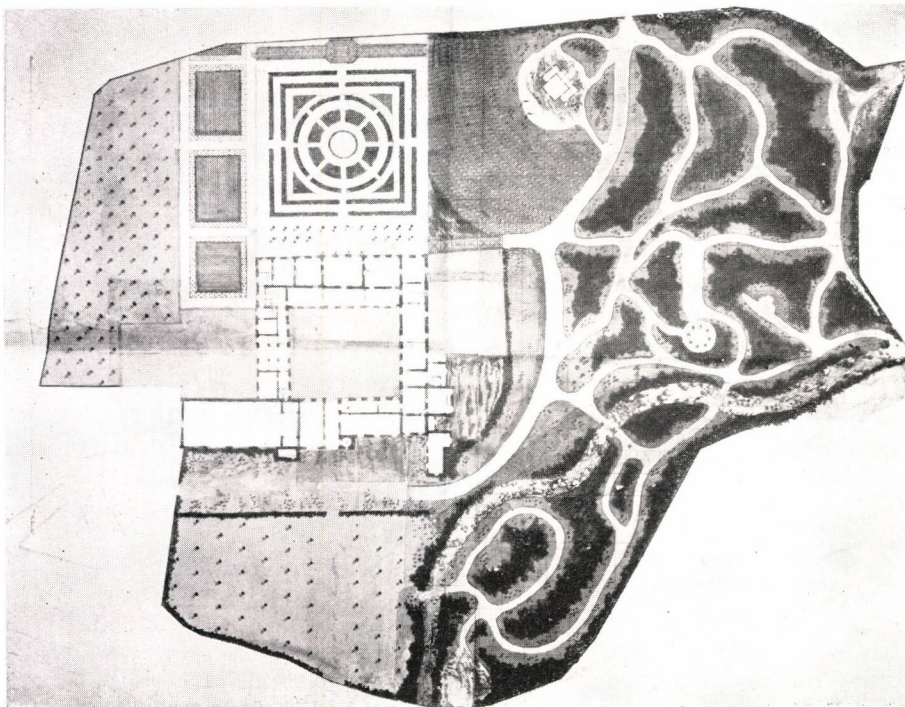
123. KÉP. L. POLLACK: PAL. AGOSTI-GRUMELLI. BERGAMO.
Udvari homlokzat.

rajz mellett egységes térhullámok ívelnek lágyan, a plasztikai dísz sem izolál egyes tagokat és nem igyekszik a tér plasztikai jellegét hangsúlyozni, mint a XIX. századbeli, főleg német, klasszicizmus. Építészetileg érintetlen voltában (a berendezés az eredetit követő modern bútor) egyike a korai klasszicizmus legszebb belső térképzéseinek.

Pollack kiváló alkotásai közé tartozik a Villa Amalia, amelyet 1799-ben épít jó barátja, Rocco Marliani számára.² Az Erba-Incino-beli Villa Amalia a klasszicizmus szellemi nagyjainak kedvelt találkozási és tartóz-

¹ Wölfflin : Renaissance und Barock. IV. k. München, 1926. Abb. 104.

² Előkelő műértő és macenás, híres ügyvéd és képviselő. L. Nebbia : La Brianza (Bergamo 1912) p. 130.



124. KÉP. L. POLLACK : VILLA AMALIA. (ERBA-INCINO.)

kodási helye volt és mint ilyen e kultúra leghíresebb emlékei közé tartozik.¹ Eredetileg templom és rendház állt a helyén; a szekularizáció után elárverezett épület 1799-ben Rocco Marliani tulajdonába megy át. A következő két évben Pollack átépíti, (124. kép.) a régi épületkonglomerátum teljesen átalakul és a levegős, ion portikusz könnyedsége által a szélesen elterülő épületet minden nehézkességtől mentesíti. A portikusznak az épülettől való távolabbi előretolása és könnyed függetlensége a magyar megoldásokra emlékeztet. A fölötte levő terraszmég fokozza önállóságát, míg az épülethez szervesen kapcsolja a széles párkány. Kiváló ez esetben is a kert alaprajza; ² itt a bővizű patak és a százados fák nagy száma által kiváló természeti anyag állt rendelkezésére. A kertben levő kis tempietto, grották, kerti épületek tervei 1800-ban készülnek el, szerencsés elhelyezkedésükkel jól illeszkednek be a kert nemes romantikájába, és a legmegfelelőbb keretet nyújtották a klasszicizmus olyan szellemi képviselői számára, mint Parini, Monti, Bossi, a villa gyakori vendégei. Az épülethez és a kerthez méltó a belső berendezés is, melyet a maga egészében Pollack tervez 1798–1800 közt, de ebből ma már alig maradt valami meg.

Villa- és palotaépítészetén kívül munkaerejének nem kis részét szenteli színházépítészeti tanulmányoknak, amelyekkel elméleti és gyakorlati szempontból egyaránt foglalkozott. Piermarini oldalán tanulmányozza a milánói Scalát és résztvesz a Canobbiana és Filodrammatici ³ színházak építésénél, sőt e két utóbbi vezetése, úgy látszik, teljesen őrá volt bízva. Huzamosabb időn át fűzik többszörös színházépítési tervek Bergamóhoz, amely a 90-es évek folyamán egyébként is működésének egyik legfontosabb helye lett. A legnagyobb színházépítés Bergamóban az 1800 utáni évekre, ⁴ tehát életének utolsó szakaszára esik és egyúttal ez az egyetlen, mely nagyjában változatlanul ma is

¹ Fumagalli: Albo Pariniano. Bergamo 1899. p. 56. — L. Calzoni: La Villa Amalia in Erba-Incino. Milano. 1928. p. 92 — szeretetteljes feldolgozása e klasszicisztikus kultúremléknek, melyből azonban P. terve hiányzik.

² Diversi particolari. Cartella E. — A többi anyaggal együtt Study és Miscellany közt.

³ «Pensieri per la Facciata del Teatro grande alla Scala in due ordini. 1776.» (Carte di Pollach. Cartella R.) — Caselli id. m. p. 257. — Az utóbbihoz 1799-ből való tervrajz Milano. Gabinetto delle Stampe. Fondo Bertarelliben, I. Bertarelli, Tre secoli di vita milanese p. 299 és fig. 186. — Mongeri, L'arte in Milano, 1872. p. 386. — Malvezzi, Le glorie dell'arte Lombarda. Milano, 1882. p. 266.

⁴ Carte di Pollach. Cartella G.

fennáll. Homlokzata nagyon egyszerű ugyan, de nyugodt ritmusával, részleteinek finomságával még a szűk utcában is harmonikusan hat. Ugyanezen években foglalkozik egy Bresciában építendő nagy színház jelentős tervével, amelyet azonban már nem tudott megvalósítani.¹

Színházépítő hírnevének bizonyosságául szolgál a más összefüggésben szereplő bécsi megbízáson kívül a velencei színház esete, amikor G. A. Selva velencei építész terveit azzal az utasítással küldik Pollackhoz, mint magasabb fórumhoz, hogy rajtuk módosításoktól sem visszariadó szigorú kritikát gyakoroljon.

Világi építészetén kívül igen jelentős részét munkásságának egyházi építkezések alkotják, sőt e téren kifejtett munkássága számban és a megoldások sokféleségét tekintve, szinte egyedül áll korában. Művészi minőség szempontjából ez a működése nem vetekedhetik világi építészetének jelentőségével és ezért csak röviden térünk erre ki. Leopoldo Pollack tervrajzainak hosszú sorában jelentős számmal vannak képviselve a legkülönbözőbb típusú templomok. Nemcsak az alaprajz és felépítés számtalan változata érdekli, hanem nagy szeretettel és hozzáértéssel rajzolja meg templomainak minden belső részletét is, beleértve az iparművészet körébe tartozó részleteket és felszerelési tárgyakat. E szempontból a 18. század második felének építései közül A. E. Petitot pármái építész állítható mellé, akihez úgylátszik baráti szálak fűzték. Annál sajnálatosabb, hogy jelentősebb templomépítkezései oly kis számban maradtak fenn. Csak két templomot említünk meg: a rhoi S. Maria dei Miracoli-t és a varesei S. Vittore-t. Mindkettőnek Pellegrino Tibaldi által megkezdett és félbemaradt homlokzatát építi fel, melyek egymáshoz hasonló egyszerű és igénytelen felépítésükkel ehelyütt nem részesülhetnek bővebb elemzésben.² Egyházi építkezéseinek száma főleg 1800 körül növekszik, amikor is az összes állami munkák, beleértve a Fondo di Religione jelentős mun-

¹ Carte di Pollack. Cartella R.

² Hiersche, W., Pellegrino de' Pellegrini als Architekt. Parchim. 1913. S. 103—5 téved, amikor a templom befejezését és homlokzatát Gius. Pollack művének mondja. Hiersche nem ismert a templomhoz készült eredeti Pellegrini-rajzot, bár a rho-i könyvtárban elrejtve Pellegrini egy ismeretlen és eredeti alaprajzára sikerült bukkannunk. Ezúttal is megragadom az alkalmat, hogy legmélyebb hálámat fejezzem ki a rhoi atyáknak, akik munkámban messzemenőleg támogattak és a kéziratos Historia Domus megfelelő passzusait rendelkezésemre bocsátották. — Vareseól I. G. C. Bizzorero: Varese ed il suo territorio. Varese, 1874. p. 65—66. Hiersche (id. mű p. 15) szerint a terv nem Pellegrinitól ered. — Cartella K. és E.

kálatait is «colla dipendenza e sotto la Direzione del Reale Arch. Pollack» folynak.¹ Mindez bevezeti és előkészíti azt a kitüntető megbízatást, mellyel 1803-ban kinevezik a Fabbrica del Duomo építészévé és a legjelentősebb milánói egyházi építkezés élére állítják. Ez az állás ekkor még nem üresedett pusztá címmé, hanem egy sok munkát és erős tevékenységet követelő megbízást jelentett. A hatalmas dóm századokon át húzódó építése hosszú stagnálás után ekkor indult meg nagy lendülettel. Pollack a kinevezéstől² haláláig szívvel-lélekkel áll a Fabbrica élén, amelynek tervektől, indítványoktól és próbálkozásoktól zajos világa sajátos, régies «Bauhütte» levegőt visz bele a kezdődő XIX. századba. Ez a működése nem annyira művészeti, mint inkább technikai szempontból fontos. Az ő találmánya és műve az a nagyon sikerült állvány-szerkezet, mely a homlokzat technikai nehézségek miatt kérdéses felépítését egyáltalán lehetővé tette.³

Amily kevés adat áll rendelkezésünkre Leopoldo Pollack Fabbrica-beli működésére nézve, oly bőven találunk anyagot fiára, Giuseppe-re vonatkozólag, aki már atyja életében is mint architetto aggrigunto működött itt. Atyja halála után első helyet igyekezett volna elfoglalni és számos tervet készít a dóm környékének és előterének monumentális építészeti kiképzésére.⁴ Hangsúlyoznunk kell, hogy Leopoldo Pollackon és fián kívül más, hasonló nevű építész hivatalos minőségben itt nem szerepelt.

Leopoldo Pollack alkotásai közül minket különösen azok érdekelnek, melyek megbízóik révén közvetlen magyar kapcsolatot mutatnak és művészünknek az akkori magyar, helyesebben osztrák-magyar művészeti életben való részvételét bizonyítják. Adataink értéke nem csökken azáltal, hogy a felsorolandó tervek egyike sem valósult meg.

Időrendben legelső a bécsi Grassalkovich-palota megbízása. 1787-ben Grassalkovich Antal herceg megvette⁵ a bécsi Wallner-

¹ A. S. M. Amministrazione del Fondo di Relig. Vacanti in genere Fondi. Fabbricati. Busta 205.

² E. Verga, Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano. Milano, 1908. p. 44.

³ «Armatura per i ponti in Facciata del Duomo di Milano.» (Fabbrica di Duomo jelzetű cartella.) — Mongeri id. m. p. 141.

⁴ Carte di Pollach. Fabbrica di Duomo, Progetti di Fabbriche és Disegni di Studi jelzetű fasciculusok.

⁵ Gr. Khuen-Héderváry Levéltár. Elenchus miscellaneorum Fasc. I. No 473. Anno 1787. II. 1. Contractus venditionalis, mely szerint Gr. herceg 100,000 fl.-ért megveszi a két házat, de ugyanekkor eladja Khevenhüllernek Breunerstr.-beli házait

strasse-i, Khevenhüller-Metsch József herceg birtokát képező két házat, melyeket egységes, klasszicisztikus homlokzattal akart ellátni. A Grassalkovich szolgálatában álló Francesco Szobel közvetítésével eredetileg Piermarinihez fordulnak, aki azonban ekkor már visszavonultan élt, újabb megbízást nem vállalt és így a már igen jónevű Pollackot érte ez a megtisztelő feladat. A házak meglévő belső beosztása, valamint a megbízó kívánságai nehéz feladat elé állították az építést, aki a legnagyobb igyekezettel fog munkához, mely hazájában építendő első műve lett volna. A tervre vonatkozólag két kimerítőbb adatunk is van és így a megbízás a maga egészében világosan áll előttünk. A legfontosabb anyagot Pollack sajátkezű levélfogalmazványa¹ tartalmazza, melyet a homlokzat aquarellírozott tusrajzának hátlapján szereplő felirat egészít ki.²

«Casa del Sign. Pres. Crascialkovich in Vienna, fatto nel mese di marzo 1788» felirat és Milano 15. Marzo 1788. keltezés után a fogalmazvány így szól:

«... Son tre settimane che un mio Patrioto Franc. Alberto qui impiegato mi ha consegnato il disegno del Palazzo del Sig. Principe Kevenhüller situata nella Contrada di Wallerstrasse, ora venduto ad un Principe ongaro del quale non mi fu detto il nome; questo Signor mando qui il disegno perche se le facesse una nuova facciata di gusto Romano e vi prescresse molti obblighi piuttosto difficili da superarsi e mi si disse d'aver in vista la bellezza unita a la Serietà, dovendo significare non la casa di un ricco cittadino, ma il Palazzo di un Principe... io tanto più mi d'ebbi caro, in quanto che si trattava di produrre per la prima volta e con un occasione distinta un opera mia nella patria mia... Siccome nella lettera di commissione era... di servirsi o del Piermarino o di qualche altro architetto di buona scuole. Essendo... tutto scritto in tedesco, linguaggio non conosciuto dal Piermarini Al-

(90474). 1788. 10. XI. Gr. kifizette a vételárt (No. 477). — 1789. IV. 23. Bécs város magistratusa engedélyezi a hercegnek (iuxta Planum in Resolutione uberius deductum) a házepítést (No. 485). — A Gróf Khuen-Héderváry-család levéltárában őrzött Grassalkovich-iratok Elenchusába való betekintést Kapossy J. magántanár úrnak köszönöm. — A két házat 1796-ban Grass. A. hg. örökölte, aki ez év VI. 15-én Pálffy Gabriella grófnőnek adta el. (Archiv der Stadt Wien. Grundbuch 460. fol. 287.)

¹ Carte di Pollach. Jelzésnélküli Cartella.

² Carte di Pollach. Diversi Particolari Tom. I. 1.

berto fece cader la scelta sopra di me . . . avendo dopo tredici e più anni e con una lunga esperienza abbandonato il gusto nazionale . . . »¹

A megbízás hangsúlyozza tehát, hogy a palotának már külsejében is kifejezésre kell juttatnia a hercegi méltóságot (jellemző Gr. hiúságára). A megbízó azt is előírja, hogy az építész a barokk hagyományokat mellőzze.² Még meglepőbb tehát, hogy a tervrajz némi engedményt tesz a bécsi ízlésnek, amennyiben Pollack a tisztára klasszicisztikus homlokzatra merészebben előreugró és kariatidákon nyugvó balkonokat alkalmazott és ezt a kirívóan szembetűnő motívumot ő maga expressis verbis a bécsi ízléssel magyarázza. A terv hátlapján ez áll :³ Progetto di una Facc. del vecchio Palazzo di S. A. il Sig^e. Principe ongarese Craschalcovic in Vienna l'anno 1788. Li piani e tutte le aperture delle finestre erano obbligati in causa degli interni ricchi e simmetricchi addobbiamenti stucchi e pitture. Nel mezzo delle porte, una della quali e reale, vè un pilastro a motivo di che ho fatto tre finestre in pari. Li Cariatidi alle due porte che regano il Palcone, sono stati dimandati espressamente, *perchè a Vienna credansi simil pratiche un bellezza d'Architettura*. Ez a megjegyzés annál érdekesebb, hogyha meggondoljuk, hogy Pollack ebből a lebecsült művészi irányból indult ki.

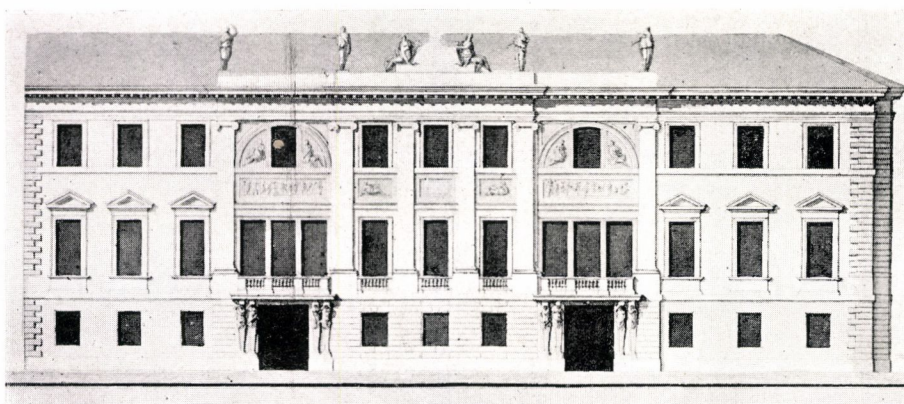
A Grassalkovich-palota terve egy kétemeletes, szélesen elnyújtott sarokpalota homlokzatát mutatja. (125. kép.) A lapos risalitban kettősen kiemelkedő középrészt kétoldalt 3–3 tengelyes, egyszerű képzésű, termésköszegéllyel lezárt oldalrészek határolják, amelyek csak a főemelet ablakainak gazdagabb kiképzése által nyernek valamelyes díszet. A középrész *a b a* ritmusban három részre bontható; az óriás ión pillérrenddel tagolt, legerősebben kiemelkedő, kevésbé díszített középrészt valamivel mélyebb síkban fekvő, plasztikai dísszel gazdagabban ellátott és ablaknyílásokkal erősebben megnyitott oldalrészek határolják. Ennek a két résznek földszintjébe vannak az említett kariatidás balkonokkal koronázott kapuk beágyazva. De míg a barokk palota ha-

¹ Franc. Szobel vagy Siebel Pollacknak Bécsben élő jóbarátja, aki «Allerliebster, bester Freund» megszólítással bizalmas instrukciókkal is ellátja. Úgy látszik, Grassalkovich ragaszkodik Piermarinihez, erre vonatkozik egy másik levelének következő néhány sora: «quando si volesse un disegno d'un Nazionale non si manderrebbe la commissione fuor di Paese.» Jellemző a századvég erős olasz orientációjára.

² «Architetto di buon scuole» csak akadémikus építésze használatos kifejezés. Pollack is hangsúlyozza: Abbandonato il gusto nazionale.

³ Carte di Pollach. Cartella E.

sonló balkonmotívuma egyesíti mind a homlokzat felépítésének alkotó elemeit, mind a benne működő és kifejezésre jutó erőket, addig ezen a palotán a balkon nem egy formai és dinamikai szintézisnek záróakkordja, hanem csak a homlokzat részekre szakadó, additív szerkezetének egyik eleme. Nagyon érdekes az a finom és ügyes eljárás, ahogyan Pollack ezt az erősebb reliefű balkonmotívumot hatásában csökkenti. Erre szolgál a felső rész gazdagabb szobrászi dísze, amely ezt az épületrészt szinte kiemeli mélyebb síkjából, még erősebb eszköz a középrésznek már említett kettőzött kiemelése, amely kiegyenlíti, hatástalanítja a balkonok előretörését és ezáltal az épület egy síkban való zavartalan kibontakozását risalitok dacára biztosítja. Egyébként ez a



125. KÉP. L. POLLACK TERVE A BÉCSI GRASSALKOVICH-PALOTA SZÁMÁRA.

kariatid motívum valóban idegen és zavaró az egész kompozícióban, melynek főértéke nem a művészi koncepció nagysága, hanem a finom megoldások rejtett szépsége. Mindemellett ez a kissé vértelen alkotás Bécs levegőjében idegenül hatott volna és ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy e terv nem került kivitelre.¹

Hosszabb időn át foglalkoztatta Pollackot egy Bécsben építendő színház terve.² Ehhez a megbízáshoz félhivatalosan Francesco Galle-

¹ A gróf Khuen-Héderváry-levéltárban levő gazdagabb kompozíciójú és finomabb kivitelű terv azonos lehet azzal, melyet a művész a hercegnek megküldött. Erről a tervről Kaposy János magántanár úr közlése folytán van tudomásom.

² A bécsi színházra vonatkozó anyag szétszórtan található Carte di Pollach. Cartella G. és R.-ben. A több darabból álló tervanyagnak csak két lapját áll módunkban bemutatni.

rati közvetítésével jutott, aki ezidőben Zichy Ferenc gróf titkára és, úgy látszik, az udvarnál bejáratos és benfentes egyén volt. 1792-ben eléri azt, hogy Milanóban élő «kiváló építész» barátjával, Leop. Pollackkal, akinek létezéséről Bécsben egyelőre mitse tudnak (*non si sapesse, che Voi esistiate*), készíttetnek egy új színháztervet «*sul gusto di Milano*». A színházépület számára a Michaeliskirche melletti, e célból lebontandó Stallburg ötszögletű telkét jelöli ki. A cél «*di avere un teatro più grande, più comodo, più fruttifero per conseguenza, acciò li Spettacoli Abbiano a sussistere da se e senza il soccorso dell'Erario.*»¹ A levelek tanúsága szerint 1792–95 közt hosszadalmas tárgyalások folytak. A nagyszabású terv kivitele elé a legkülönbözőbb politikai és gazdasági akadályok tornyosulnak. A Stallburg lebontása, avagy más telek kijelölése is hosszas tanácskozást igényel.² Döntő fordulatot sem az erélyes, új intendáns fellépése,³ sem a tervek személyes bemutatása az udvarnál nem tudott létrehozni. A bécsi építészek is erősebben akcióba lépnek, — végül is az intrikus és kijáró Gallerati kegyvesztett lesz és ezzel a Pollack-féle terv teljes feledésbe merült.

Az elhúzódó tárgyalások közben Leopoldo Pollack több tervsorozatot is készített. Az 1794-ben bemutatott, valamint a már korábban Galleratinak küldött tervektől eltekintve, feljegyzései közt említ egy hármas tervet is (*Teatro. Casa del Direttore. Casa d'affitto*), amelyet 1795. július 14-én küldött Bécsbe és, nem lévén másodpéldánya, többé nem tud róluk. A bécsi színház építésére vonatkozólag főleg újabban előkerült⁴ tervanyag sem ad erről felvilágosítást: a tervek közt Pollacké nem szerepel. Csak annyit tudunk még, hogy 1816-ban fia (saját följegyzése szerint) újra bemutatta a terveket az udvarnál, de megvalósulásra ekkor se jutottak: a kérdéssel ezidőben főleg Aman cs. és k. udvari építész foglalkozott.⁵

¹ Gallerati 1792. VIII. 12-én kelt leveléből. A pesti német színház építésénél is hasonló okból akarnak bolthelyiségeket építeni. (Orsz. Ltár. József nádor ltára. 1821. Pol. 1080.)

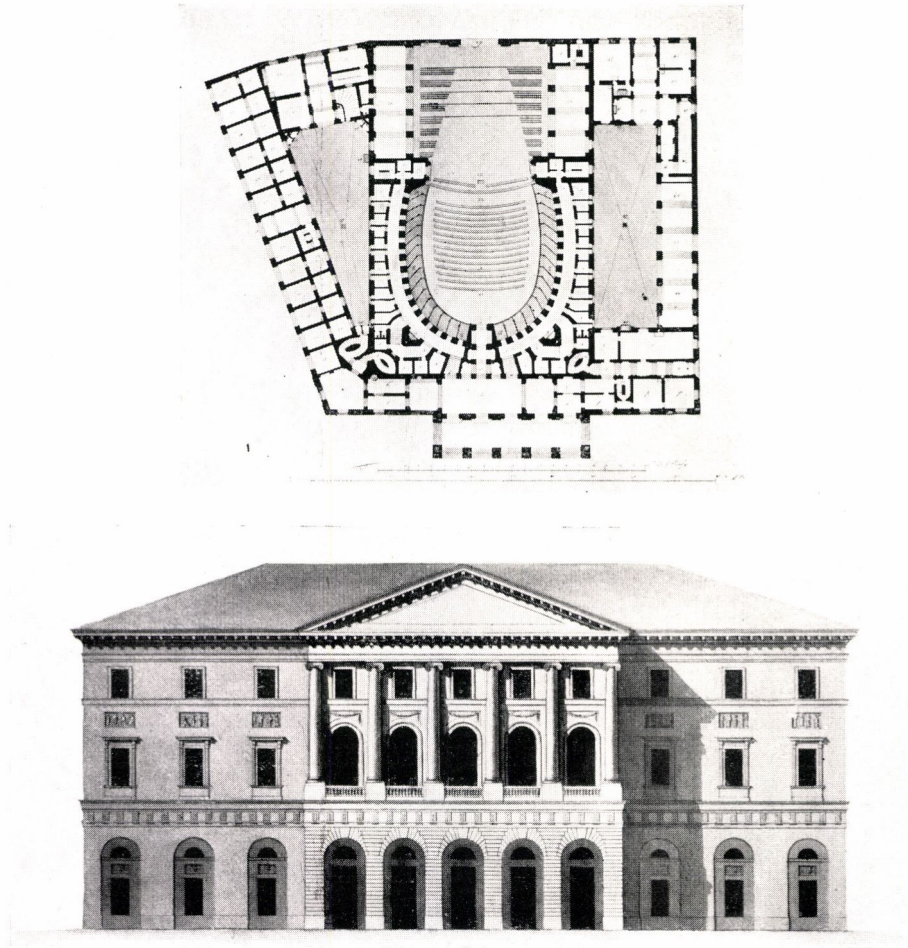
² A régi színház a Winterreitschule mellett állt és a Hofballhausból alakult 1741-ben; 1743-, 1751- és 1760-ban alakítják és nagyobbítják, mert mindig szűknek bizonyult, mindemellett a XIX. sz. végéig fennállt. (L. Dreger: *Baugeschichte der k. k. Hofburg in Wien*. Öst. Kunstop. Bd. XIV, Wien 1914. S. 288 és Abb. 245, 255.)

³ Franz Xaver Wolf Fürst Rosenberg Orsini 1723–96. (Wurzbach Bd. 27, S. 14.)

⁴ A bécsi Albertinában rendezés alatt álló terveknek futólagos megtekintését Justus Schmidt dr. úrnak köszönöm.

⁵ Ortner és Aman tervei már nem a Stallburgra, hanem a Ballhausplatzra vonatkoznak. L. Hof u. Staatsarchiv. Wien. Hofbauamtakten 1810. No. 712 és 884.

Leopoldo Pollack színháza (126. kép) egy szabálytalan ötszögalakú telektömböt foglalt el, melynek főhomlokzata a Stallburggassera, a többi homlokzat az Obere Breunerstrassera, az Augustinerstrassera, Untere



126. KÉP. L. POLLACK: A BÉCSI SZÍNHÁZ ALAPRAJZA ÉS HOMLOKZATA.

Breunerstrassera és egy kis összekötő utcára nézett. Ezáltal egy megfelelően tekintélyes nagyságú színház épült volna, melyben a hozzátartozó hivatalos lakások, műtermek, könyvtári és levéltári helyiségeken kívül még egy sor kiadható üzlethelyiség is elfért. Alaprajza leginkább a milánói Scalához igazodik és mint minden korbeli színház, megtartja a Scala patkóalakban görbülő, bevált alaprajzú pá-

holysorait. A telek szabálytalan alakja magyarázza a homlokzati rész struktív bántó megoldását. Ugyanis az egész épület főtengelye nem esik egybe a főbejárattal, amelyet a homlokzat szimmetrikus felépítése miatt egy teljes árkádnnyílással eltölt. Ezen kevésbé szerencsés megoldás által a bejárat csarnok nem kapcsolódik szervesen az épülethez. Viszont a homlokzat egyszerűségével, tagolásának nyugodt ritmusával nagyon sikerült és kevésbé nyomasztó, mint a milánói Scala. A kétemeletes épület középső öt tengelyét egy erőbben kiemelkedő portikus díszíti, melynek földszinti részét rusztikásan kiképzett magas árkádnnyílások tagolják és ezek hivatottak a bejáratnak a belső konstrukció szempontjából aszimmetrikus elhelyezését leplezni. A magas főemeletet az alacsonyabb II. emelettel óriás ion oszlopok fogják össze, amelyekre széles párkányzat közvetítésével az előreugró oromzat nehezedik. Az oszlopok közti főemeleti ablakok igazában balkonok, melyek balusztrádja az oszloptalapzatok közt van elhelyezve, míg a kissé hátrább fekvő, földigérő ablaknyílások fönn félkörívben zárulnak. Felettük a falmezőt kecses és nyugodt vonalú lombfüzér díszíti. A felső emelet téglányalakú, kisebb ablakai teljesen dísztelenek. Az épületnek a középrészhez csatlakozó két oldalsó részét a földszinten a portikus ívnyílásaival azonos méretű, sekélyebb falmélyedések tagolják, amelyeket 2—2 ablaknyílás (egy téglányalakú és egy félkörívben záródó) tör át. A falmezőt a nyílások közt görög maszk és virágfüzér motívumait variáló reliefek töltik ki. Az emeleti ablakok keretezése gazdagabb és mindegyikük külön architráv közvetítésével nehezedik a főpárkányra. Az ablakok fölötti mezőt itt lazán beillesztett, többalakos reliefek díszítik. A felső emelet ablakai végig azonos alakúak és közvetlenül a keskeny párkányra támaszkodnak. Ez a megoldás egyike azon mozzanatoknak, melyek nagyon jellemzőek a magyar klasszicizmusra is.

A homlokzat egészének tömör zártsága, a klasszicisztikus tagolás ellenére is tömörszerű, masszív jellege világosan kifejezi az olasz építészetnek domináns tulajdonságához való ragaszkodást, mely teljes kifejlését a barokk korban éri el, de melyről mindvégig sokkal kisebb mértékben mond le, mint az Olaszországon kívüli építészet. Mindamellett, mint említettük, a homlokzat összhatása nem nehézkes és ezt főleg a benne működő erők teljes egyensúlyi helyzetének köszöni. A magas ívnyílások, valamint a sudár, óriás oszloprend magasbatörését, az oromzaton kívül az egész homlokzaton végighúzódó párkányok erő-

teljes horizontalizmusa ellensúlyozza, és ez a küzdelemnélküli, egyensúlyi helyzet adja a homlokzatnak a nyugalom jóleső hatását.¹

A színházügyben szereplő Franc. Gallarati 1792-ben Zichy István gróf titkára volt, aki a többnyire Bécsben tartózkodó magyar főúrral rövid időre Magyarországra is eljön és a gróf csicsói birtokáról írja néhány levelét. Fölhasználja a gróf elégedetlenségét a (hazai) építészeti viszonyokkal szemben és sikerül érdeklődését barátjára, Leopoldo Pollackra irányítania.² A gróf nevében fölszólítja, hogy tervezzen egy erdei vadászlakot, amely egyúttal buzdító mintaképül szolgálna a többi főúr számára. A gróftól annyira foglalkoztatta ez a gondolat, hogy bő utasításokkal látja el az építészt.³ Hangsúlyozza az épület

¹ Hogy felépítésében régebbi olasz hagyományok érvényesültek, mutatja a Villa Verlato in Villaverla-val való összevetés. (Vinc. Leonardo és Giov. Batt. Scamozzi.) Repr. Fasolo, G.: *Le ville Vicentine*. Vicenza 1929. Tav. 80.

² A Zichy-grófok levéltárában eddig e tervnek semmi nyoma.

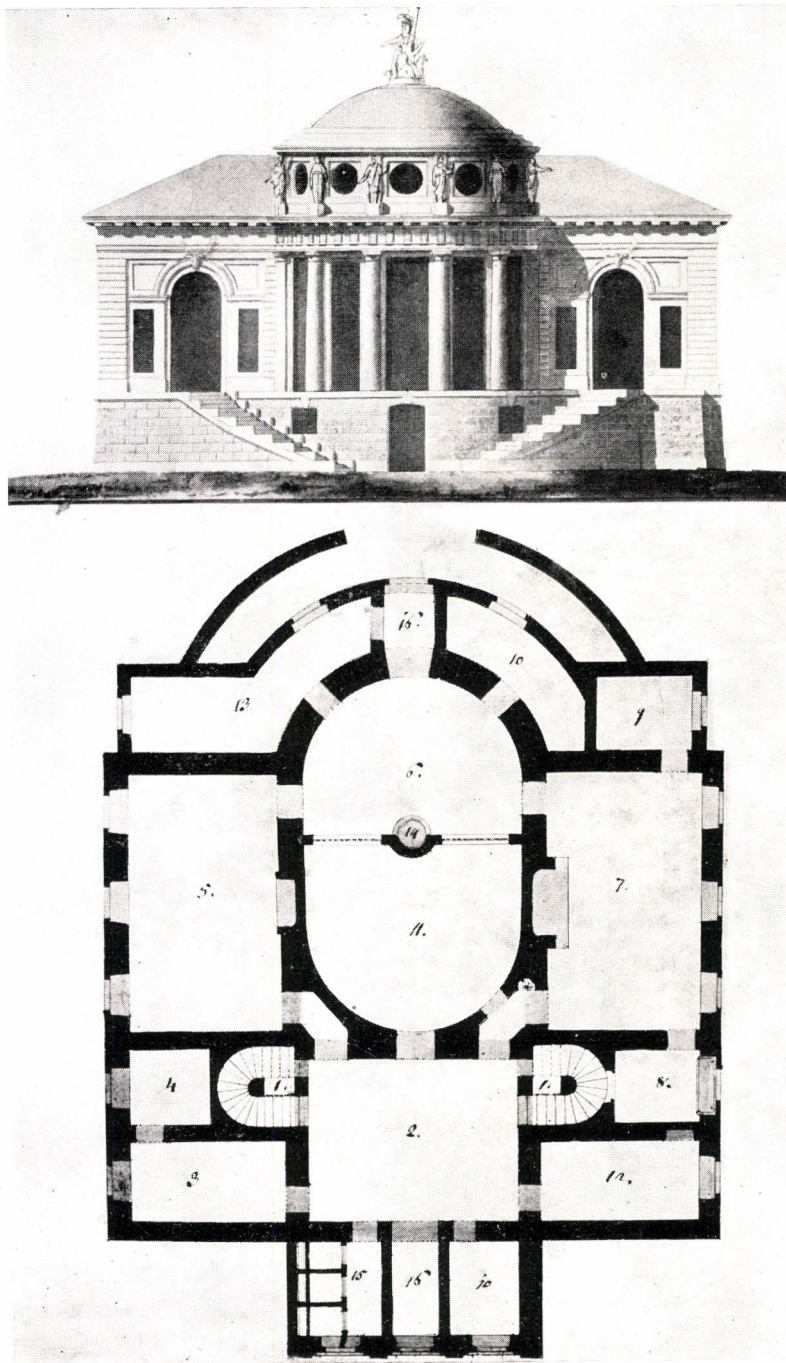
³ Gallarati közli ezeket Pollackkal. Érdekessége miatt közöljük a levél szövegét. (Carte di Pollack Cartella 2.) «Csicsó in Ong. 28. 7bre 1792. . . . Intanto io mi trovo impegnato a darvi una commissione per questo mio Principale Conte Zichy. L'aver parlato di Voi e della vostra abilità appunto in occasione che ha voluto leggere il mio Progetto (a színházra vonatkozik), ha fatto sì, che oggi appunto mi prego di scrivermi per avere un disegno di una Casa di Caccia in buona architettura, poichè dice che qui nemo la Corte ha Case ben disegnate, e credo che non dica male. Questa Casa pertanto deve essere composta della seguenti capacità. 1. Essa deve essere in primo luogo discretamente elegante al di fuori, cioè a dire discretamente ornata. 2. deve avere due piani, cioè un terreno ed un altro superiore. 3. Nel piano superiore vi devono essere li seguenti luoghi: una gran sala per mangiare, avanti acui vi può essere un'anticamera commune; un'altra Sala per compagnia, ossia per conversazione; una Stanza di letto matrimoniale, dalla stessa parte della Camera del Letto vi devono essere: un gabinetto per scrivere per S. E. la S^a Contessa, e questo non deve avere che un accesso a comunicaz^o, con nessun'altra stanza, onde può essere di angolo; un altro gabinetto per la Toilette, che può precedere l'altro, due Stanze per le cameriere; tutte queste stanze possono, anzi devono essere piccole. Dalla parte opposte vi dovrà essere: un gabinetto per scrivere per S. E. il S. Conte, un altro per la Toilette ed una stanza per il cameriere. 4. Avvertite che tutte le stanze devono avere il suocamino. 5. Nel piano terreno vi devono essere li altri seguenti luoghi: Tutti gli Uffici, cioè Cucina, co' suoi bisognevoli annessi, Riposteria però senza fornelli, una Stanza per il maggiordomo che può servir anche per Dispensa, una gran stanza per li Cacciatori e personi di servizio, quindi tutto ciò che voi crederete aggiungere. 6. La distribuzione economica interna tanto del piano superiore come del piano terreno si lascia in libertà al vostro giudizio. 7. La misura è indeterminata, quindi potrete fissarla a vostro talento, basta che abbiate presente che non deve servire che per una Casa di Caccia; quantunque debba essere alzata dai fondamenti in un bosco. 8. Il Disegno devrà essere in pianta e alzata. Voi portrete impiegare quel tempo che volete, basterà che mi rispondiate acciò possi mostrare al Conte, che vi ho scritto . . .»

egyszerű, de előkelő jellegét, meghatározza a szobák számát és rendeltetését, de az épület nagyságát és belső beosztását az építészre bízta. Kívánsága szerint a földszinten helyezendők el a gazdasági helyiségek, valamint a vadásztársaság szobája, míg az emeleten lennének a háló-, dolgozó- és lakószobák. Pollack október 23-i válaszát Gallarati újból Bécsből nyugtázza (1792. 8. 9^{bre}) és oda kéri a terveket is.

Pollack hagyatéka az építendő Zichy-vadászlak tervének két példányát őrzi.¹ Az egyiken «Progetto di un Casino di Caccia nel mezzo di un bosco fatto per S. E. il Signor Conte Cichzi (sic) nelle vicinanze di Buda nell'anno 1793» felírás szerepel, míg a másik az 1794-es évszámot² viseli és a következő felírást: «Progetto per un Casino di Caccia fatto da me Sottoscritto per commissione di S. E. il Sig. Conte Francesco Cichzi in Vienna». A két példány egyébként teljesen azonos. A gróf kívánságait Pollack úgy alaprajzban, mint felépítésben nagyjában teljesíti és egy sajátos, heterogen elemektől nem mentes kis vadászlakot komponál. A terméskőből készült magas földszint masszív talapzatán nyugszik az egész épület. A homlokzat erősen kidomborodó középrészének két oldalán lépcsőszárnyak vezetnek fel a főemelethez, melynek két oldalsó része egy leegyszerűsített és kissé átfogalmazott Palladio (a-b-a ablak ajtó ablak) motívum. A középső, ívben előrehajló részt dór oszlopok tagolják, amelyek mögött csak keskeny falsávok maradtak meg a jóformán teljesen megnyitott falból. Az oszlopokon nyugvó dór párkányzat egy kerek ablaknyílásokkal ellátott kupoladobszerű tagot tart, amelyet egy lapos ovális kupola zár le. A kupoladobot kockás talapzaton álló, klasszicizáló szoboralakok díszítik, míg a kupolát laterna helyett egy allegorikus szoborcsoport koronázza. A kis épület felépítését tekintve a barokk kerti lakoknak Palladio formakincsével gazdagított átfogalmazását mutatja. Az ívelten előrehajló középrész az attikaszerű felépítménnyel olyan megoldásokhoz áll közel, mint pl. Effner nymphenburgi Kavalierhaus-ja 1745 körül, amely viszont Blondel és Boffrand metszeteinek hatására vall (további példák Brinckmannál. Abb. 263—4, 284—5, 310, stb.). Alaprajzában szintén ez a francia-olasz kettősség látszik a bedolgozott XVIII. századbeli elemek dacára is. Ezt a megoldást a XVIII. század közismert francia építészeti metszetei közt hiába

¹ Cartella : Fabbrica di Duomo.

² Ezt a példányt reprodukáljuk (127. kép).



127. KÉP. L. POLLACK : A ZICHY-VADÁSZKASTÉLY TERVE.

keressük, ellenben meglepő közel áll ahhoz az alaprajzhoz, mely Durand 1800-ban¹ megjelent *Recueil*-jében található, s amely a XVIII. század és Palladio formavilágának a klasszicisztikus átértékelése és egybeolvasztása (128. kép). Nem valószínű, hogy Durandot ismerte volna, de nem is lényeges. Számunkra itt az a tény fontos, hogy egy, a korai klasszicizmusra nagyon jellemző, megoldással állunk szemben, Durand kiadványai erre a korra igen nagy hatást gyakoroltak, ezért felette hasznos, sőt szükséges lenne ezt a jóformán ismeretlen mestert a feledés homályából kiemelni.

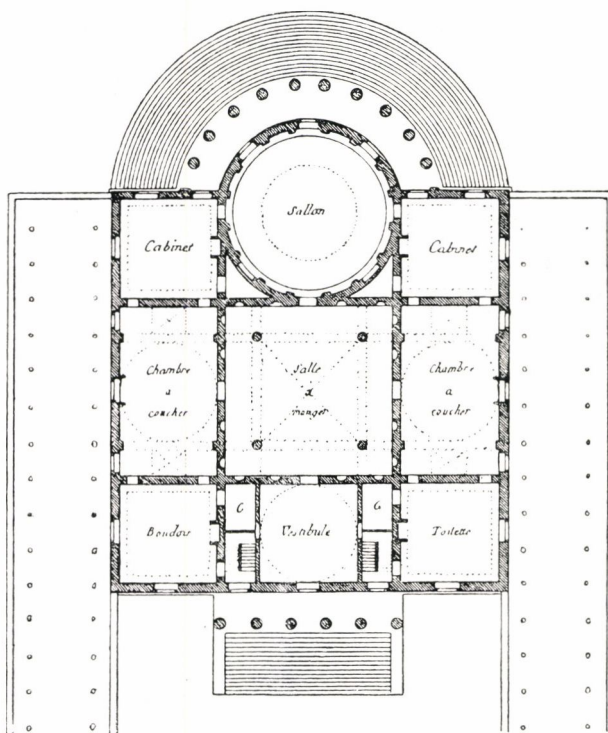
Hogy Pollackot ez a megoldási típus tovább is foglalkoztatta, mutatja egy 1797-ből való kis terv, mely harmonikusabb és egységesebb kompozíció. (Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto delle Stampe. Fondo Bertarelli.) Zártabb mivolta célszerűbben alkalmazkodik a mi éghajlati viszonyainkhoz, amire a Zichy-terv — a gróf előírása ellenére — vajmi kevés tekintettel volt. Az 1797-es terv két oszlopos kerti homlokzata különben is emlékeztet Magyarország tornácos vidéki kastélyaira, és tápot ad a magyar táblabíró stílus olasz gyökereinek bizonyítására. A Zichy-kastély felépítésének derűs, könnyed, szinte naív jellegével magában álló, különleges megoldást szolgáltatott. Ez a különlegesség egyúttal bája és vonzereje is, amely elfeledtet néhány egyébként szembe-tűnő hibát: így a homlokzati lépcső amúgyis nehézkes menete korlát hiányában még fokozódik, az oszlopok mintha keskeny cementlapon állnának, az ablaknyílások teljesen dísztelenek. Könnyen lehetséges, hogy a grófnak küldött példány finomabb és gazdagabb volt, sajnos azonban erről mitsem tudunk. Mindamellett ez a terv sok szempontból fontos és értékes adattal járul hozzá XVIII. századvégi hazai építésztünk amúgyis hiányos fejezetéhez.²

Leopoldo Pollack személyében a klasszicizmus jelentős képviselőjével ismerkedtünk meg, aki idegen származása és iskolázottsága elle-

¹ Durand, Jean Nicholas Louis 1760—1834. Építész és az École polytechnique tanára. Művei: *Recueil et parallèle des edifices anciens et modernes* (180 és *Précis des leçons architecturales*. 1805) I. Thieme X, 201—2 és Nagler p. 24—5.

² A Grassalkovich-palotával majdnem egyidejűleg készíti Bécs számára még egy tervet, mégpedig: 1789. *Progetto per una Casa di Caccia fatto da me sottoscritto per Commissione di S. E. il Sig. Conte di Wildzeek per un principe ignoto di Vienna*. Többet erről nem tudunk, még az ismeretlen megbízó neve se határozható meg. A meglévő terven Palladio modorában elgondolt minden oldalon kertbevezető, lépcsőjárattal ellátott téglányalakú házat látunk, melynek homlokzatán hat oszlopos perystil vezet a kettős fél-oszlopokkal tagolt terembe.

nére maradék nélkül odasimult az olasz szellemhez és kifejezője lett annak, az olasz stíluskorszaknak, melybe sorsa vezérelte. Nem tartozott a nagy alkotó, új irányt szabó művészekhez, nem állítható azon geniek sorába, akikkel az olasz építészettörténet elsősorban büszkélkedhetik. Alkotóerejét és tehetségét meghaladta elméleti és tudásbeli készsége. Ennek köszönhető, hogy oly gyorsan ismerte fel Piermarini irányának jelentő-



128. KÉP. DURAND : VILLA ALAPRAJA.

ségét és könnyűszerrel felcserélte a bécsi akadémia tanításaival. Nincsen még egy művészeti stílus, melynél a tudásbeli felkészültség oly fontos lenne, a nyugodtabb, nem eruptív tehetséggel megáldott, erős önfegyelmel bíró alkotóművész olyan otthonos és érvényesülésre képes lenne, mint éppen a klasszicizmus. Leopoldo Pollack művészetére az olasz építészet volt legnagyobb hatással. Az irányító, döntő lökést Piermarini-től kapja, az ő felfogásához alkalmazkodik leginkább. Kettejük közül kétségtelenül Piermarini az önállóbb és nagyobb tehetség, az útmutató egyéniség, mégis vannak mozzanatok, amikor úgy érezzük, hogy Pollack

mestere fölé emelkedik. Piermarini bensőleg közelebb áll a barokkhoz, egybeforrtabb vele, mint a későbbi generációhoz tartozó Pollack, akiben már alig él a barokk hagyomány. Ennek a függetlenségének köszönhetőek a klasszicizmus derűs harmóniáját árasztó alkotásai, aminőkre a Villa Belgioioso a legkitűnőbb példa és amely mellé kisebb alkotásai, mint a Villa Amalia és társai sorakoznak. Bécsi színházterve is arányaiban és felépítésében kiegyenlítettebb, kedvezőbb, kevésbé nyomasztó hatást vált ki, mint a qualitative sokkal kiválóbb Scala. Piermarini és Palladio művészetének döntő hatásán kívül vissza kell nyúlnunk a cinquecento építészetére is, főleg Baldassare Peruzzi és Antonio da Sangallo alkotásaira. A Bolognából kiinduló és Rómában teljes kifejlésre jutó palotatípus, melynél az erőteljes épülettömböt csak párkányok és ablaknyílások tagolják, amely előszeretettel helyezi el sűrűn egymás mellé sorakozó ablakait közvetlenül vagy külön kis talapzat közvetítésével a vízszintes tagoló párkányokra, Pollack építészetében többször visszatér. Természetes, hogy amíg a római fogalmazást valami férfias komolyság, erőérzet és lezártág jellemzi, addig nála lazább, könnyedebb kompozícióvá alakul, mely szándékosan kerüli a megváltozhatatlanság amott fellépő érzetét. Pollack alkotásainak vizsgálatánál szembetűnővé válik az olaszon kívül a francia építészet hatása is. Az európaszerte mind döntőbben érvényesülő francia befolyásnak olasz földön életerős helyi tradíciók emeltek gátat. A század második felében mintegy visszahatásként Északolaszország is francia befolyás alá került, és kiérlelődnek azok a rejtett klasszicisztikus tendenciák, melyek Palladio működése óta itt szunnyadtak. Elsősorban Soufflot, Gabriel és a velük rokon építészeti törekvésekre gondolunk, amelyek visszhangja sehol sem volt oly közvetlen és erős, mint ezen a területen. Ez a hatás nem egyes formai elemek átvételében, hanem az épületszerkezet arányaiban, a felépítés szellemében érezhető Felső-Olaszországban. A francia szellemiség hathatós terjesztői a metszetpublikációk, melyekből Pollack is szép sorozattal rendelkezett. A francia metszetek és metszetes kiadványok rendkívüli befolyással voltak a XVIII. századbeli építészeti stílus kialakulására. Mint az akadémiák vezérfonalai, tanító és inspiráló hatásuk alól az építészek annál kevésbé vonhatták ki magukat, mert általuk a legkülönbözőbb feladatoknak olyan sokféle megoldását kapják kézhez, hogy egy stílus keretein belül jóformán minden követelményt ki tudtak elégíteni. Ez a magyarázata a francia befolyás óriási térhódításának a XVIII. században és ez készítette elő azt a meghiggadást, amely több más

tényező együttműködésével a klasszicizmust eredményezte. Nem kis mértékben járult hozzá Pollacknál e francia hatás fokozásához személyes, közvetlen kapcsolata a Soufflot iskolájából származó E. A. Petitot párizsi építésszel.¹

A francia építészet tanulmányozása ösztönzi az épülettömb fellazítására, kecsesebbé tételére, innen ered arányainak rejtett számításokon nyugvó finom harmóniája. Franciás felfogása akkor is, midőn élesen megkülönböztetve az utcai homlokzattól épületeinek kerti vagy udvar felőli homlokzatát, derűs, intím benyomásra hangolja őket.

Mindezek a hatáselemek Pollack művészetében szerves egységgé forrtak össze és nem váltak kellemetlen ízű eklekticizmussá. Az eddig mondottak természetes következménye, hogy ez az egység nála nem annyira érzésközpontú, mint inkább tudásközpontú: egyéniségének ez irányú hajlamát hangsúlyoznunk kell. Nem szabad viszont elfelejtenünk, hogy ennek a kornak nincsen már meg az az erőteljesen egységes világnézete, ami a barokkot naggyá tette. A művész egyénisége nem ereszthetett gyökeret egy általános világszemlélet biztos talajába, amely egyedül tud igazán fejlődésképes művészetet létrehozni. Mindemellett Pollack és kortársai még biztosak, van bennük egyöntetű céltudás és iránykövetés, amit például néhány évtizeddel későbbi társainál már hiányolnunk kell.² A későbbi klasszicizmussal szemben a korai éppen ezért szerves, fejlődésképes stílus, és bár számítóbb, hűvösebb, mégis az immanens stílusfejlődés természetes folyománya.³ Mindent összevetve Pollack alkotásai egy kitűnő tudású és mesterségbeli felkészültségű, nagy ízlésbeli kultúrával rendelkező művészegyéniségre vallanak, aki azonban

¹ Lioni származású építész (1727—1801). Soufflot párizsi köre után Rómába, majd Pármába megy és itt tölti egész életét. Alkotásaiban finom formaérzésű művésznak mutatkozik, aki mentes minden túlzástól, és a meghiggadásnak és antikizálásnak kifejezést tud adni anélkül, hogy Párma sajátos barokk multjával idegenül szembefordulna. Munkáiról I. E. Monti: *L'architetto Petitot*. Boll. d'Arte IV., 1924. p. 252—70, és *L'art du XVIII^e siècle français a Parme*. (Revue de l'Art. 1926. p. 265.) Néhány szűkszavú adat Nagler XI, S. 178—9 és Dict. gén. des artistes de l'école française II, p. 253.

² „Gesunde Einseitigkeit des Urteils» helyett «eine innere Unsicherheit» mondja Schinkelre Griesebach. (C. Fr. Schinkel. Leipzig 1924. S. 11 és 160.)

³ Ma már nem lehet a klasszicizmust egyoldalúan megítélve pusztán mesterséges, másodlagos stílusnak felfogni s vele szemben a nemzeti szellemet hirdető romantikában a felszabadulást látni. Némely túlzástól eltekintve több találó és finom megjegyzés E. Kaufmannnál (*Architektonische Entwürfe aus der Zeit d. franz. Revolution*. Zeitsch. f. b. Kunst. 1929. S. 38).

önállóság és eredetiség szempontjából másodrendű. Piermarini döntő hatása alatt már első alkotásai is klasszicisztikus szellemben fogantak, és ehhez a felfogáshoz mindig is hű maradt. Belőle — mennyire olasz! — hiányzik minden romantikus hajlam. Itt a klasszicizmus lélekből és nem a mult újjáélesztéséből fakad. Az olyan inkább másodlagos stílus, mint amilyen (kevés kivétellel) a romantikus építészet, távol áll a mindig termékeny olasz génusztól.¹ Pollack alkotásai annak az útnak állomásai, amely a klasszicizmus építészetében rejlő kettős tendenciának: egyfelől komoly, méltóságteljes, ünnepélyes, másfelől derűs, harmonikus ölelkezéséhez vezet. Természetes, hogy a klasszicizmusban úgy a stílusfejlődés, mint az egyes művészegyéniségek kibontakozása nem mérhető az előző stílusoknál és képviselőiknél megszokott mértékkel. Ez a körülmény megnehezíti a stíluskritikai megállapításokat, a pontos datálást is. Olyan stíluskorszakban, hol a szubjektivizmus ennyire háttérbe szorul, a művészegyéniség fejlődésének kezdő- és végpontjai sokkal közelebb esnek egymáshoz, mint például a barokk korban. Ha Pollacknál művészi fejlődésről beszélünk, akkor a klasszicisztikus stílus adta korlátokat nem szabad mellőznünk. Ezen belül nyomon kísérhetjük a horizontális tengely uralmának fokozott megerősödését, az így könnyen keletkező nyomasztó hatásnak ügyesen alkalmazott ellenszerekkel való letompítását, miáltal alkotásai legerősebb horizontalizmus esetében sem hatnak nyomasztóan. Ezzel párhuzamosan finomodik a felépítés díszítő- és tektonikus elemeinek viszonya, a zárt falak és az ablak-ajtó által történő megnyitások aránya, az épület oldalsó vagy felső lezárásának módja és eszköze. Hasonló átalakulást mutat az alaprajzi elrendezés is. E téren a jól bevált és beidegzett multbeli örökség legerősebben érezteti hatását, de az átvett térfűzések már klasszicisztikusan vannak átfogalmazva. Rávilágít a mondottakra a nála oly kedvelt ovális alakú terem szerepe, melynek lágy ívelésű, világos színezésű falai, hatásukban teljes ellentétet alkotnak a multtal.² Alaprajzi elrendezés terén főleg magánépít-

¹ Nem romantikus hajlam, hanem helyes történelmi- és stílusérzék készteti Amatit és társait a milanói dóm gótikus homlokzatának elkészítésére. — Viszont nem szabad elfelejtenünk, hogy a romantikus építészet nem hozott létre egy olyan geniet sem, mint amilyen a festészet terén Delacroix volt, akinek egyéni nagysága az egész irány jelentőségét nagymértékben növelte.

² Német és olasz felfogás közti különbséget jól dokumentálja Langhans ovális terme a charlottenburgi Belvedereben 1788—9, ahol a falrészek úgy formailag, mint színbelileg teljesen el vannak különítve egymástól (repr. Schmitz : Berliner Baumeister v. Ausg. d. 18. Jahrh. 1914. S. 154).

kezései kiválóak, ahol a külső felépítéssel való szerves kapcsolat jóformán hiánytalanul fennáll. Fejlődés szempontjából érdekes kertművészete is, ahol felhasználva az angol kertstílus adta új lehetőségeket, épületeinek fontos és hatásos keretévé fejleszti őket.

Leopoldo Pollack emberi mivolta e rövid összefoglalásból is kidom-
borodik. Élete csendesen folyó, nagyobb zökkenők és harcok nem kísé-
rik, túlzott ambíciók nem bántják, bukások nem keserítik. Olyan tulaj-
donsága vagy vonása sem volt, mely akár embertársaival, akár a fennálló
világrenddel összeütközésbe hozta volna. Korából nőtt ki és annak
törekvéseit és eszméit képviseli, természetesen kapcsolódik az előzmé-
nyekhez, és törekvéseivel beleilleszkedik a szellemi haladás és történelmi
folytonosság irányába. Minden írása és minden tette tiszta lelkületű,
finom érzésű, művészete szeretetétől hevített és nagymértékben tanulni
vágyó embert dokumentál. Uri gondolkodását a művészvilág surlódásai
és acsarkodásai között is megőrizte és ha kevésbbé érdemesek diadalmas-
kodtak is esetleg fölötte, mégis természetének és jellemének köszönhet-
te azt a nagy megbecsülést és szeretetet, melyben megbízói és feljebbvalói
részesítették. Talán ők is felismerték, hogy az idegen származású művész
nemes lelkülete, szerény, tartózkodó modora nem képes az olaszoknál
annyira megszokott és kedvelt hangzatos szavak használatára. Pollack
maga is — bár teljesen olasszá lett és új hazáját őszintén szerette — éle-
tének nehezebb fordulójánál bizonyára érezte ezt az ürt, mely őt mind-
ezek ellenére az olaszoktól elválasztotta. Befejezésül hadd álljon itt 1792.
augusztus 8-án kelt levélrészlete :¹ «Io non ho la sorte di essere Italiano,
Nazione ch'io venero e rispetto e per che in Essa esistono uomini di alto
pregio e per costumi e per le scienze che con molto genio onore profes-
sono e per le arti e per le Scienze, che qui con molto successo fioriscono.
Non m'incresce però d'esser nato Tedesco : Ma se mi avete a rin-
crescere sarebbe per confronto ch'io non posso tralasciar di fare tra
questi uomini e quelli del mio paese, i quali del piu alto Signore fino
all'ultimo Biffolco tutti si fanno un dovere del mantenimento di sue
promesse. Noi non siamo Cortigiani, non adulatori, non di troppo cor-
rivi nelle nostre espressioni.»

Leopoldo Pollack munkássága azonban nemcsak az olaszországi
építészetre hatott, hanem a magyarországra is. Ez a körülmény indokolta,
hogy működését kifejtteni és történetileg beállítani igyekeztünk ; vége-

¹ Carte di Pollach. Cartella R. Teatri.

zetül említett magyarországi kapcsolatai után művészetünk fejlődésére gyakorolt hatásával és személyes kapcsolataival foglalkozunk.

A klasszicizmus építészete kevés országban foglal el olyan fontos helyet, mint éppen Magyarországon. Ez a korszak a leggazdagabb építkezésekben, ez alkotta meg egy stíluskorszakon belül Pest városképét.¹ Pollack Mihály a magyar klasszicizmus építészetének legkimagaslóbb alakja. Működésére nézve főleg az újabb kutatások sok szempontból kimerítő anyagot hordtak össze, de eredetének és művészi provenienciájának kérdése még nincsen egységes, biztos módon tisztázva. A Nemzeti Múzeummal kapcsolatban Lechner foglalkozott legutóbb ezekkel a kérdésekkel behatóan és levéltári kutatások alapján ismerteti legkiválóbb klasszicisztikus épületünk építéstörténetét.² Azonban a nagy alapossággal megírt munkában is kísértének még egyes, a tudományos köztudatba átment tévhitek, melyeket kutatásunk eredményei lényegesen megváltoztattak. Eldöntetlen volt mindeddig Pollack Mihály származása. Lechner egy régebbi munkájában³ németalföldi származásúnak mondta, míg említett újabb munkájában visszatér ahhoz a családi hagyományhoz, mely az előkelő ír eredetet hangsúlyozza. Lechner is átveszi azt az — eddig minden bizonyítékot nélkülöző — adatot, mely szerint tanulmányainak Bécsben való elvégzése után rokonához, Leopoldo Pollackhoz megy Milanóba, ahol a Fabbrica di Duomoban dolgozott volna híres nagybátyja mellett. Azonban sem ennek az állítólagos rokoni kapcsolatnak, sem Pollack Mihály milanói működésének hiteles alapja eddig nem volt, aminthogy külföldi származása és atyjának Kaunitz nál viselt előkelő állása is alapjában egy, az irodalmi köztudatba átment családi hagyomány, melynek bizonyítékait a feltárt iratok nem nyújtották.

Ezzel szemben pontosabb, hiteles adatokat sorakoztathatunk fel, amelyek tisztázzák az eddigi bizonytalanságot. Levéltári adataink⁴

¹ Meller : A magyar művészet kialakulása a XIX. sz. I. felében. Művészet 1911. 178. o. Benedekné : Empire építészet Pesten (é. n.). Vámos F. : Budapest városképének kialakulása József nádor korától napjainkig. (Magy. Mérn. és Épít. Egl. Közl. Havi Füzetek 1926. 127. o.) Schoen A. : Pest-Budai Almanach. Bpest, 1919. 74. o.

² A Magyar Nemzeti Múzeum épülete. 1927.

³ Képek Buda és Pest fejlődésének történetéből. Magy. Mérn. Épít. Egl. Közlönye 1918. 188. o.

⁴ Archiv der Stadt Wien. Sperr-Relation No. 1294. Anno 1799. Némi nehézséget okozott Jakob Pollack Maurer-rel való elcserélés, aki Bécsben 1797-ben halt meg s akinek szintén volt háza. (Hausbesitz No. 14 in Altlerchenfeld) l. u. o. Sperr-Relation No. 1860, 1797. — Az ugyanitt található vagyoni kimutatás szerint a fiúk atyjuk életében többször kaptak tőle ezüst vagy pénzbeli ajándékot, fiatalabbik fia, Johann

alapján minden kétséget kizáróan megállapítható, hogy Leopoldo Pollack és Pollack Mihály testvérek voltak. Atyjuk a már említett Joseph Pollack, aki kétszer nősült. Első házasságából származó gyermekei Leopold (Architect in Italien, Aufenthalt in Mailand), Magdalena és Krisztina; második feleségével 1764-ben kötött házasságot, gyermekeik: Michael (Architect in Pest), Antonia, Katarina. Így minden kétségen kívül bizonyos, hogy a két építész egy atyának két házasságából származó gyermeke, tehát féltestvér, akik közt jelentékeny, több mint húsz év a korkülönbség. Atyjuk nem volt Kaunitz jószágigazgatója, sem más előkelő állást nem foglalt el, hanem — mint láttuk — Kaunitz szolgálatában álló egyszerűbb építőmester, aki csak halálakor szerepel «K. u. K. Bauaufseher» címmel. Úgy Leopoldo, mint öccse, Mihály Bécsben születtek, atyjuk pedig Hadersdorfban (ugyancsak Ausztriában). Tehát nem valószínű, hogy a család előkelő külföldi családot mondhatna ősenek.¹ Leopoldo és Mihály művészi tulajdonságaik és működésük révén társadalmilag is előkelő helyet foglaltak el és mindvégig köztisztelőben állottak anélkül, hogy magas származás egyengette volna útjukat. Hogy a fiúk atyjuknál kiválóbbak voltak, az a mondottakból már világosan kitűnik.

Miként atyja és bátyja, Pollack Mihály is Bécsben tanulta ki mesterségét, szabadlevelét (Lehrbrief) a perchtoldsdorfi kőműves és kőfaragó céh állítja ki 1792. július 7-én.² A következő évet a bécsi akadémián³ tölti, hol főleg Hohenberg köréhez tartozik s e révén, továbbá

Michael egy alkalommal «eine silberne Sackuhr»-t, mindezt nem számítják bele a hagyatéki elszámolásba.

¹ A Pollack-család előkelő származását alátámasztani látszik címerük, mely Leop. Pollack autograf iratai közt található, azonban a milanói Archivio Araldico címersorozata szerint nem volt a Pollack-család címere. Valószínűleg egy kihalt család címerét használták valamilyen engedély alapján, mert ugyanezt a címet használja a Pancsovába költözött Pollack-fiú is (levélpecsét az autografi közt).

² Unger Béla mérnök úr birtokában, kinek szíves engedelmével több fontos családi iratot felhasználhattam. Idézve Lechner i. m. 21. o.

³ Akadémiai tanulmányairól eddig mit sem tudtunk, mivel az akadémiai névsorokban egyáltalán nem szerepel. E kérdésre atyjának egy levele vet fényt, melyben tehetséges, de lusta fiára panaszkodik. Az érdekes levél (1793. III. 10) néhány fontos mondatát itt közöljük: ... Da er doch den ganzen Winter bis jetzt da ich ihme in die Arbeith genohmen habe in der academie zugebracht hat wann ich nicht von beiden Professoren sowol des alten als jungen Fischer und von H. v. Hohenberg die Ver Sicherung hät das er nicht allein Zeichung sondern auch in Inventiern ein gutes anzeigen von sich gibt häte ich wenig zu trauen zu ihme... » L. Pollack bécsi színház-ügyének Hohenberg nem örülne, «denn referirt sich Sehr dar auf und hat so gar meinen

Kaunitz pártfogásával remél munkához jutni. Hohenberg nyugalombavonulása miatt ez a reménye csődöt mondott, ekkor indul valószínűleg az akkor szokásos vándorútra, mely Milanóba is vezette, hol vezető állásban levő bátyja révén esetleg huzamosabb ideig tartózkodott.

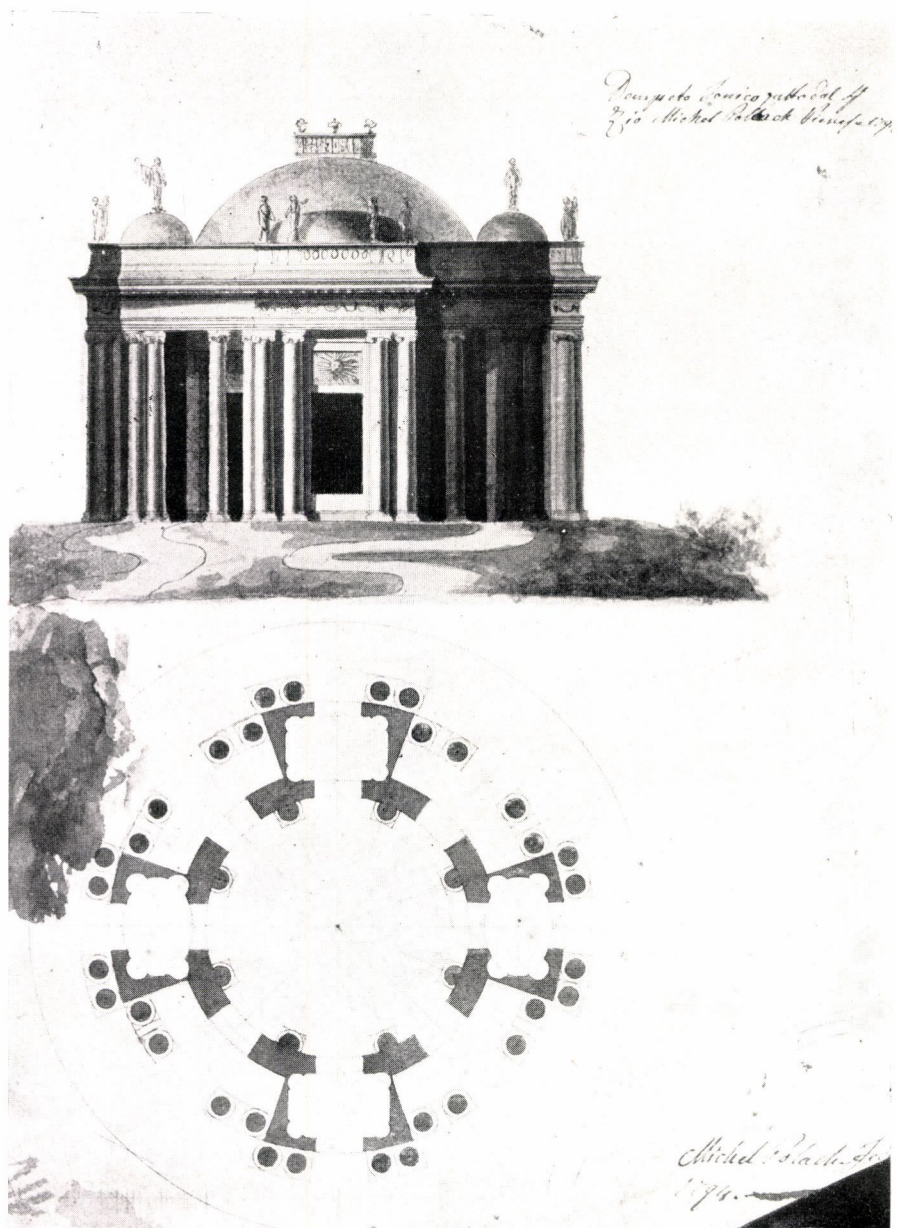
Pollack Mihály milanói tartózkodásának kevés emléke maradt, egy ablakszerkezet akadémikus rajzán kívül csak egy Leopoldo hagyatékából előkerült kis aquarellírozott rajzról tudunk, amely «Michel Pollack fecit 1794» aláírást és «Dempieto Ionico fatto dal Sg. Zio Michel Pollack Vienese 1794» feliratot (Giuseppe kezétől) viseli.¹ (129. kép.) A rajz egy kis ion centrális templomot ábrázol, a kupolával fedett és fal elé állított $\frac{3}{4}$ oszlopokkal tagolt középrészhez négy kápolnaszerű kis tér járul, melyeket kívülről a kétoldalt melléjük állított 2—2 oszlop köt össze, míg eléjük állított kettős oszlopok által külsőleg is kellő hangsúlyt nyerne. A körülfutó, széles párkányt, valamint a kupolákat plasztikai dísz koronázza. Az egész kompozíció úgy felépítésének, mint alaprajzának szerkezeti bizonytalanságait, tétova vonalduktuszát tekintve, egy kezdő munkájára vall, aki a római Pantheon mintájára alkot egy nagyon kedvelt és elterjedt kerti tempietto-tervet, amely nem igen remélhetett megvalósulást. Minden valószínűség szerint ez a rajz Pollack Mihály milanói tartózkodásakor keletkezett. Nézetünk mellett szól az a körülmény is, hogy Leopoldo rajzai közt szerepelt, továbbá keletkezésének időpontja is. Leopoldo ezidőben több ilyen kerti tempietto-tervet² készít, amelyek minden bizonnyal hasonló tervekre ösztönözték fiatal testvérét. A rajz aláírása sajátkezü, eltérése Pollack Mihály későbbi, közismert kézjegytől az időbeli távolság által indokolt. A rajta szereplő felső írás Giuseppe kezétől származik és bizonyít a lap milanói keletkezése mellett, mert Giuseppe ekkor még nem járt Bécsben.³

Michael dabey Verrichtung zu geben Versprochen . . . der Fürst Kaunitz Sein Brodvatter ist so hat er sich destomehr Solches zu versprechen . . . » A levél kétségtelenül bizonyítja, hogy Pollák Mihály Hohenbergnél dolgozott és miként bátyja, ő is Kaunitz pártfogására számíthatott. (Carte di Pollack. Miscellanj)

¹ Carte di Pollack. Pal. Belg. folióban.

² Ekkor épül a V. Belg. kertjében levő Tempio delle tre Parche is. E tervnek kissé akadémikusan általános jellegét bizonyítja az is, hogy felépítésében több megegyezést mutat Ferenczy István VII. Pius tiszteletére készült érmének hátlapjával. (Repr. Meller : Ferenczy István élete és művei. Budapest, 1905. fig. 19—21.) Természetesen e megegyezés tisztára véletlen.

³ Leopoldo Pollack bécsi utazásával (1795) se hozható ez a rajz kapcsolatba, nem valószínű, hogy Mihály felszabadulása után három évig még Bécsben tartózkodott volna anélkül, hogy ennek bármilyen nyoma lenne.



129. KÉP. POLLACK MIHÁLY : TEMPIETTO TERV.

Semmi egyéb pozitív adatunk Pollack Mihály milánói működéséről nincsen. Nem valószínű, hogy dolgozott volna a dómpoperában. Ezt a magyar irodalomban elterjedt hiedelmet nemcsak hiteles adatok hiánya miatt vonjuk kétségbe, hanem azért is, mert maga Leopoldo is — mint az előzményekből tudjuk — csak 1803-ban került a Fabbrica del Duomo élére. Így lényeges működést ez idő előtt se ő, se öccse nem fejthetett ki. Másrészt a dómhomlokzat kiépítésének kérdése már a 90-es években felmerült és Leopoldo mint állami építész bizonyára résztvett az e körül folyó hosszadalmas vitákban és megbeszélésekben. Ilyen — inkább elméleti — módon lehetséges a két fivér bekapcsolódása a Fabbrica ügyeibe és ily módon nyerhette Pollack Mihály azon ismereteit és tapasztalatait, amelyekre hivatkozva később elnyeri a pécsi székesegyház átépítésének megbízását.

Minden további adat Pollack Mihály tanulmányairól, utazásáról, működéséről 94 és 99 között, sajnos, még hiányzik. 1799-ben már Pesten van. Ekkor az ev. templom építőmesterének, Joh. Kraussnak özvegye beadvánnyal fordul a tanácshoz, melyben kijelenti, hogy hajlandó a férjétől «ererbte Bau- und Maurermeisterschaft Ihm (Pollack) gänzlich und unwiederrufflich abtreten»;¹ amihez «Michael Polak Baukunst erfahrener Maurer» is mellékeli kérvényét és nyomatékosan kéri a tanácsot, ne kényszerítsék az özvegyet a vele való házasságra.² A városi tanács azonban elutasítja «Michel Pollack Maurer-gesell, der nicht lange hier ist» kérelmét.³ Az ügy a városi tanács és a céh közt hosszadalmasan húzódik. Pollack Mihály 1800. június 8-án a céh támadására válaszolva, többek közt kijelenti «dass wenn auch alle Wanderschaften der Zunft zusammen genommen würden, jene nicht erreichen, die Unterzeichneter allein bestanden hat» és eddigi működésére vonatkozólag hozzáteszi: «Wie weit ihm dies (seinen Pflichten immer nachzukommen) gelang, soll es der allgemeine Ruf und das Zutrauen beweisen, welches ihm Bürger, Herrschaften und ganze Gemeinden schenken und von seinen theoretischen, praktischen Kenntnissen sollen die Gebäude beweise sein, die seiner Direction anvertraut sind».⁴ Pollack itt Bauführernek nevezi magát és hivatkozik

¹ L. ezt az ügyet bővebben Gárdonyi A.: Az építőművészet kezdetei Pesten. Historia, 1928, S. 39. o.

² Fővárosi Ltár. Relat. a. m. 3653.

³ Főv. Ltár. Relat. a. m. 3653.

⁴ Főv. Ltár. Relat. a. m. 3653.

arra is, hogy Joh. Krauss félbehagyott munkáját (a Deák-téri ev. templomot¹⁾ vezeti tovább. Sajnos, még nem sikerült megállapítani, hogy munkásságára és vándoréveire vonatkozó, kissé öntudatos kijelentései mennyire földik a valóságot. Mindebből azonban annyi biztos, hogy 1799-ben Pestre jön, ahol Joh. Krauss munkáját veszi át. 1800 szept. 12-én személyesen írja alá Bécsben az atyja halála utáni «Vermögensausweis»-t, viszont az örökség átvételét bizonyító okiratot 1801. július 15-én «als Bevollmächtigter des Herrn Michael Pollack in Pest» D. Fierlinger írja alá.² Pesti polgárlevelét 1802 április 10-én állítja ki a tanács No. 1659 alatt.³ Így téves azon adat, — felesége 1856-beli beadványában — mely szerint 1805-ben jött volna Pestre.⁴ 1800. február 9-én már szerepel aláírása a budai színház világítási munkálatainál,⁵ 1803-ban pedig a józsefvárosi templom hibás boltozatának megvizsgálásánál.⁶ 1805-ben már a pécsi székesegyház átépítésénél találjuk, ahol látszólag gótikus, alapjában azonban teljesen klasszicisztikus tervét milánói tanulmányai inspirálhatták.⁷ Nem is képzelhető másként, minthogy erre hivatkozva nyerte el a fiatal és még kevéssé ismert építész ezt a megtisztelő és jelentős megbízást. További pályafutása már ismeretes. 1806-ban vezeti a gróf Sándor-palota építését,⁸ 1807-ben készíti Fejér megye székesfehérvári székházának tervét.⁹ 1808-tól fogva szerepel a pesti német színház építésénél.¹⁰ 1809-ben vele töltik be a szépművészeti

¹ Doleschall: Das I. Jh. aus dem Leben einer hauptstädtischen Gemeinde. Bpest, 1887, S. 29 és 37 és Bierbauer: P. M. nagy pesti középületei. M. Műv. 1926, 116. o.

² Archiv der Stadt Wien. Sperrelation.

³ «Joh. Mich. Pollack hiesiger Maurermeister» számára. (Unger Béla úrnál.)

⁴ Lechner id. m. 21. oldal, de hozzát teszi, hogy már korábban is nyoma van pesti működésének. — Éppoly téves, hogy már 1798-ban telepedett volna le Pesten. V(ámos) Régi pesti építőművészek. A Ház. 1911, IV, 46. o.

⁵ Főv. Ltár. Intim. a. m. 4558/5752.

⁶ Főv. Ltár. Intim. a. m. 799.

⁷ Szőnyi O.: Pécs (é. n.) 49. o. Ez még nem jelent romantikát. A munka nehézségére vonatkozólag jellemzők Eitelberger szavai: «... zu einer Zeit, wo selbst die tüchtigsten Architekten Deutschlands zu einer solchen Arbeit nicht vorbereitet waren.» (Bericht über einen Ausflug nach Ungarn. Jahrb. der Z. K. 1856. I. 127.)

⁸ Bierbauer V.: A budavári miniszterelnökségi palota. Magy. Műv. 1928 325. o.

⁹ Bierbauer V.: Fejér megye székesfehérvári székházának építéstörténete. (Magy. Mérn. Épít. Egy. Közl. Havi Füzetek 1927, 109. o.)

¹⁰ Főv. Ltár. Intim. a. m. 4558/5752. és Kádár I.: A pesti és budai német színház története 1812—47. Budapest 1923, p. 7. és Kremmer: Fővárosi színházművészet multja. Új Élet 1914, p. 173.

bizottságban Kund Ignác halálával megüresedett helyet. (Fővárosi Levéltár Intim : A. M. 8703.) Ettől kezdve építkezéseinek szakadatlan láncolatát vonultathatnók el szemünk előtt, melynek koronája a Nemzeti Múzeum.

Nem feladatunk Pollack Mihály munkásságával e helyen részletesen foglalkozni, számunkra itt fontosabb, hogy megállapítsuk művészetének a milánói építészettel való kapcsolatát. Ez az összefüggés nem volt ismeretlen a magyar művészettörténet köztudatában, de inkább csak helyes megérzés volt, minden tudományos igazolás nélkül.¹ Miután e kapcsolatot levéltári adataink hitelesítették, pontosabban is körvonalaizni akarjuk a két Pollack-fivér alkotásainak nagyjában való összehasonlítása által ennek a magyar-olasz művészeti kapcsolatnak lényegét.

A korai magyar klasszicizmus² egyik jellemző vonása, hogy a felépítésben hangsúlyozza épületeinek tömörszerű lezártágát és tömegszerűségét, anélkül, hogy nehézkes vagy nyomott benyomást keltene. Miként az olasz építészetben, nálunk is dominál a barokkal szembe forduló, síkszerűségre való erős törekvés, amely finomabb, letompított eszközökkel tagol és minden tektonikus vagy díszítő elemet külön mérlegel, anélkül, hogy ez a számító jelleg bántóan érvényesülne. Bármennyire higgadt és fegyelmezett is a kompozíció, bármennyire számító szerkesztésen alapul is a felépítés : a korai magyar klasszicizmus épületei éppannyira a teremtő fantázia szerves alkotásai, mint az olaszé. Ezt a spontánabb, természetes jellegét — amely főleg a némettel szemben tűnik ki — később is megtartja.

További közös mozzanat az, amit Bierbauer igen helyesen a Pollack homlokzataiból kicsendülő zenei harmóniának nevez, azaz az esztétikai benyomás adta olyan magasabb harmónia, melynek létrehozói a tektonikus felépítés teljes kiegyensúlyozottsága és a tagolások finom formavilága és arányai. Erre a finom és rejtett számításokon nyugvó összhangra voltunk tekintettel a Villa Belgioioso és a vele rokon alkotásoknál, és egyúttal ezt tartottuk azon pontnak, amelynél az olasz építészetre már hatott a francia építészet. Az építészeti arányoknak és építé-

¹ Joseph, *Gesch. der Baukunst* III., p. 130. — Gerevich T.: A régi magyar művészet európai helyzete (Klny. a Minerva 1924. évfolyamából, p. 26). Bierbauer V.: A palatinus stílus viszonya az európai klasszicizmushoz. *Magy. Mérn. Épít. Egl. Közl. Havi Füzetek* 1925, p. 35 és 1927, p. 109.

² A magyarországi művészetnek az európaihoz viszonyított, egy-két évtizednyi eltolódását tekintve nálunk az 1800 utáni évek a korai klasszicizmus kora.

szeti ritmusnak fontos szerepe — amit az olasz renaissance számára főleg Alberti fejtett ki — a történelmi fejlődés folyamán nem az olasz barokkban, hanem a francia építészetben jutott igen magasfokú kifejezésre. Az olasz építészet csak a XVIII. század utolsó évtizedeiben fordul újra a renaissance alkotásai felé erősebben, ekkor tanulmányozza — ha kissé akadémikus tudakossággal is — az antik építészet szerkezetét és arányait, és ekkor válik fogékonnyá arra a kifinomult aránytanra és ritmikára, amely a francia építészetet jellemzi. Ez az a fontos hatás, amelyet a francia építészet a XVIII. század második felében az olasz építészetre gyakorolt és ez az a szellem, mely olasz közvetítéssel Pollack Mihály épületeit áthatja.

Az olasz tömörszerű fogalmazással nem áll ellentétben az a levegősebb, lazább jelleg, amit az olasz épületeknél is éreztettünk és ami Pollack Mihály alkotásait is áthatja. Ennek a levegős jellegnek leghatásosabb kifejezési eszköze a portikusz, mely Európaszerte a klasszicizmus kedvelt motívuma, de a legritkább esetben éri el azt a könnyedséget, amelyet Leopoldo Pollack Villa Amaliája nyomán Pollack Mihály alkotásai képviselnek. Elegendő, ha a fóti és gyömrői kastély¹ említése után rámutatunk a Nemzeti Múzeumra² mint a legkiválóbb megoldásra, hol a nyolcoszlopos portikusz sudár könnyedsége az épület monumentalitásával és nemes ünnepélyességével hatásos egységet alkot. Az épülettömb síkszerűségének, hangsúlyozott horizontalizmusának ellensúlyozója az ablakosorok ritmusa és képzése, ami a két építésznél szintén közeli rokonság. A többnyire téglányalakú ablaknyílások a hozzájuk tartozó és alapul szolgáló közös architrávval egy füzért alkotnak, amely fal és nyílás ritmikus váltakozásával a könnyedebb jelleg meglepően hatásos kifejezőjévé válik. Ezeken az általános megjegyzéseken kívül részletekben is ehhez hasonló megfelelőségek állapíthatók meg.

¹ Repr. Bierbauer : A magyar klassz. korának kastélyai I. Magy. Műv. 1927, p. 464. és 471.

² A Nemzeti Múzeumhoz készült terveinek teljes sorozatát hálából akadémiai taggá való választásáért (l. az akad. kinevezési és köszönő iratait Unger Béla úrnál) 1838-ban Pollack Mihály elküldi a bécsi akadémiának, ahol eredeti portefeuilleben ma is őrzik. (Bibl. d. Akad. der bild. Künste in Wien. VII, 304, Pollack kísérő levele : Archiv der Akad. Protokoll 1838, No. 176.) — Pollack már korábban is eljutott ehhez a levegős, laza portikuszhoz a Vigadó épületénél (repr. Magy. Műv. 1926, p. 115). — A német megoldás, még a formailag legközelebb álló is teljesen más gyökerekből táplálkozik, pl. Erdmannsdorf : Schloss in Wörlitz 1769—73 (repr. Schmitz id. m. S. 132). Az osztrák villaépítészet helyi klasszicisztikus gyökereire Schmidt J. id. m. S. 194 mutat rá.

Mindkét építész kedveli az alacsony, többnyire gyenge rusztika képzésű talapzatot, hangsúlyozza a végigfutó párkány által az emelet elválasztását. Az ablakokat többnyire kevésbé profilált, keskeny keret veszi pántként körül, csak a minden ablak fölött előreugró szemöldökpárkány által nyernek erősebb plaszticitást. Leopoldo Pollack művészetében többször szerepel¹ az a Palladio-motívumból kiinduló hármas nyílás, melyeket párkány vagy oromzat által foglal egységbe. Kissé átfogalmazva többször visszatér ez a motívum Pollack Mihály műveinél is.²

Nem kell külön kiemelnünk, hogy kettejük közül Pollack Mihály az izmosabb, erősebb tehetség, kinek az a tulajdonság legerősebb oldala, ami éppen Leopoldóból legjobban hiányzik: a spontán, természetes alkotó ösztön biztonsága. A Villa Belgioiosónak nincs ugyan társa a magyar alkotások között, de ez a tipikusan korai és minden franciás jelleg dacára olasz alkotás későbbi stílusfázisban — amikor Pollack Mihály ilyirányú működése esik — más szellemi és történelmi tradíciójú országban nem is elképzelhető. Viszont Leopoldo Pollack egész munkásságából hiányoznak azok a nagyszabásúnak mondható térkomplexumok, amelyek legkiválóbb példája a Nemzeti Múzeum portikusz-előcsarnok és vestibulum sora, egyszerűbb fogalmazásban pedig pesti palotáinak alaprajzi megoldásaiban áll előttünk.

Az olasz klasszicizmussal való közösséget különösen éreztetik azok a mozzanatok, melyek a magyar klasszicizmust a némettől elválasztják. Hiányzik nálunk az éles, kemény jelleg, az épülettömbnek plasztikai egységekre való bontása, a részletek és díszítő formák hideg és merevebb képzése, az egész épületnek az a kissé katonásan rideg, minden szubjektivitást kipusztító jellege. A magyar klasszicizmus alkotásait valami bensőbb, melegebb, intim érzés hatja át, ezen belül tud és akar monumentális hatást elérni — ha nem is oly nagyszabású méretek közt, mint az e téren igen erős német építészet. A magyar klasszicizmus csak érettebb korszakában — körülbelül a 30-as évektől fogva — kerül a német klasszicizmus hatása alá, amidőn ez az Európa-szerte uralkodó művészi közhelyekké, formulákká kezd merevülni. Meg erősíti a mondottakat Pollack és Schinkel viszonya is. A nagy hírű német építész hatása alól teljes mértékben Pollack se vonhatta ki

¹ Villa Agliardi in Bergamo.

² Pl. a Festetich-palota; saját háza (repr. Magy. Műv. 1925, 563—4) és a Múzeum risalitjának eredeti terve (Lechner id. m. 27. o.).

magát, annál kevésbbé, mert főműve, a Nemzeti Múzeum alkotásakor utasítást kap a berlini megoldás szem előtt tartására.¹ Ez magyarázza meg a budapesti és berlini múzeum alaprajzának rokonságát, mindkettő azonban francia mintaképre, a már említett Durand egy múzeum-tervére² vezethető vissza.

Amint az olasz klasszicizmusban kiindulásakor nincsen semmi — német értelemben vett — romanticizmus, éppúgy a korai magyar klasszicizmusból, beleértve Pollack látszólag gótizáló pécsi tervét is, teljesen hiányzik ez a hajlam és csak akkor fejlődik ki, amikor mindenütt erősebbé válik a német művészetnek — a romantika igazi hazájának — a hatása.

Ezek alapján joggal keressük a magyar klasszicizmus, a magyar táblabíró stílus végső gyökereit Lombardiában és látjuk ezt az összefüggést a két Pollack testvér személyi és művészeti kapcsolata által igazolva. Az a körülmény, hogy kettejük közül Pollack Mihály volt a nagyobb tehetség, aki fiatalabb kora által is képes volt a stílusfejlődés későbbi fázisait is követni, nem gyengíti megállapításaink érvényét.

Zádor Anna.

¹ Orsz. Ltár. József nádor ltára 1838. Mus. 110. Nobile bírálata. — Jellemző, hogy ekkor is olasz irány jut szóhoz. Helytelen Hildebrandt (Die Kunst des IX. u. XX. Jhs. Wildpark-Potsdam. 1924. S. 144.) nézete, aki Pollackot mint Schinkel, „würdiger wenn auch nicht ganz ebenbürtiger Jünger“-ét említi.

² Repr. Giedion id. m. Abb. 48 és 91 ; Schinkelre nézve Grisebach id. m., p. 87 is megemlíti. — A Pollack-család magyar-olasz személyi kapcsolataira vonatkozólag van még néhány adatunk. Pollack Mihály egyik unokája, Giovanni Pollack, Milanóban élt mint kelmefestő. Pesti származását közjegyzői okirat — melyben örökségének kifizetését ismeri el — szintén megemlíti. Odaköltözése bizonyára rokoni kapcsolatának tudható be (Milano, 1858. V. 26-án kelt közjegyzői okirat Unger Béla mérnök úrnál). Leopoldo Pollack egyik fia, Giuseppe Cesare viszont Milanóból Pancsovára költözött és ott élt mint órasmester családjával. (L. Pancsova, 1844. X. 3-án kelt levelet Gius. Pollackhoz. Carte di Pollach. Carte d'interessi personali.) A pancsovai és milanói családok némi összeköttetésben álltak egymással. Gius. Pollack feljegyezi unokahúgának és nagybátyjának halálát (u. o.), de Pollack Mihály e rokonairól az ismert családi iratokban sosem tesz említést, a ma élő családtagok családjuknak erről az ágáról nem is tudnak.

KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

A MAGYAR NEMZETI MÚZEUM GRÓF VIGYÁZÓ-ÁSATÁSAI.

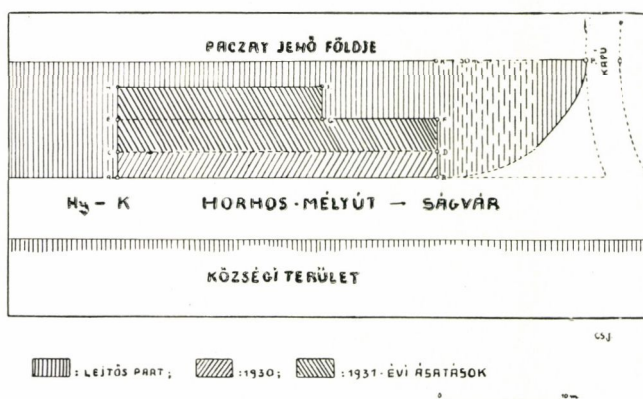
Az 1931. évi ságvári ásatások eredménye.

I.

Az ásatás lefolyása.

A Laczkó Dezső által fölfedezett ságvári felső-diluviális lösztelepen folyó év

Munkálatainkat alig valamivel az utolsó hó elolvadása után kezdtük meg az 1930. évi ásatás helyén, a Horhos nevű mélyút északi, tetején lankásra nyírt és nemrég akáccal beültetett partjában. E helynek tágabb értelemben vett környezetéről és földtani szerkezetéről ez alkalommal nem szólunk; elég, ha e tekintetben Laczkó



130. KÉP.

tavasán március 22-től április 9-ig újabb ásatás folyt. Ezen ásatás célja a telepről eddig ismeretessé vált régészeti, faunisztikai és botanikai anyagnak kiegészítése, illetve gyarapítása volt. Megvalósítását a somogy- és veszprérmegyei, illetve a Magyar Nemzeti Múzeumnak együttes anyagi hozzájárulása tette lehetővé, mely utóbbi a gr. Vigyázó-alapból fedeztetett. A munkálatok irányítását a fentnevezett múzeumok megbízásából ez alkalommal e sorok írója vállalta.

Dezsőnek és Gaál István dr.-nak már megjelent és e kérdést úgyszólván teljesen kimerítő tanulmányaira hivatkozunk.¹ E leírásokat csak kiegészítjük vázlatos tervrajzunkkal (130. kép), mely a közvetlen környezetről és a feltárt területek nagyságáról nyújt tájékoztatást.

¹ Laczkó D. Őstörténeti adatok a Balaton környékéről. Évi jelentés a Veszprérmegyei Múzeum stb. 1928–29. évi állapotáról. 7. old.; Gaál István dr., A ságvári Lyukasdomb földtani alkotása. Arch. Ért. 1930. 215–217. old.

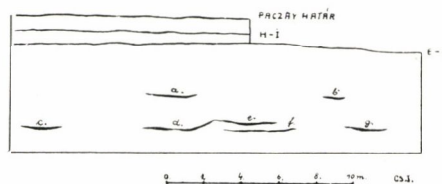
Tervrajzunkon az A-B-C-D-vel jelzett, 25 m hosszú és 2,5 m széles rész az 1930. évi ásatás helyét jelzi. Miután e helyen a mélyen bevágódott kocsíút partját képező löszfal a kocsíút szintjéig már le lett hordva, csak annak eldöntése érdekében tehattunk még egy kísérletet, vajjon a Laczkó Dezső által említett kultúrnyomok, illetve tűzhelyek nagyobb mélységben is megvannak-e. E célból az árok nyugati szakaszát 10 m hosszúságban az út szintjénél is mélyebbre, további másfél méterrel mélyítettük. Eredményt mégsem értünk el, mert az egyenletesen sárga száraz löszben néhány igen rossz fenntartású állati csonton kívül mitsem találtunk.

Jóval szebb eredménnyel járt kutatásunk az említett helytől északra, a partnak magasabban fekvő s Paczay Jenő földjével határos részén. E területet felületének lejtős voltára való tekintettel a lejtőre merőlegesen, vagyis az út irányában két felületre osztottuk; egy nagyobb, $25 \times 2,5$ m-es (tervrajzunkon C-D-E-F-fel jelzett rész!) és egy kisebb, $16 \times 2,5$ m-es (E-G-H-I) darabra. Fenti beosztásunkat ezenkívül főleg azért tartottuk ajánlatosnak, mert csak így lehetett reményünk arra nézve, hogy a földet rétegenként lehordva a jelenségeket a vízszintes síkban, egyszersmind azonban függőleges helyzetükben is — lehetőleg minél több profil nyérése útján — figyelhessük meg. Tulajdonképpen ásatásunkat ezek után a nagyobbik felületen kezdtük meg. A kisebbik felület felbontására csak ennek teljes feltárása után kerítettünk sort. Munkánk így tulajdonképpen két szakaszra oszlott. Hogy az elért eredményeket az alábbiakban e körülménynek megfelelően mégsem ismertetjük külön-külön, annak oka az, hogy a megfigyelt jelenségek, különösen pedig a tűzhelyek többszörösen átnyúltak egyik felületről a másikra.

Mindkét felület felszínét egy átlag 30 cm vastag humusgréteg takarta. E fedőréteg, mint már mondtuk, azóta kelet-

kezett, amióta az út partját ezen a szakaszon lankásra ásták. Jelenléte így semmi esetre sem vehető tekintetbe még az egyéb mélységi adatok feltüntetésénél sem. Méréseinket egyébként is célszerűbbnek találtuk a part felső széléhez csatlakozó plató szintjéhez, Paczay földjének határvonalához rögzíteni.

A humusgréteg alatt, egészen az elért legnagyobb, 7,4 m-es mélységig mindenhol bolygatatlan, színre és struktúrára nézve teljesen egyneműnek látszó sárga löszben dolgoztunk. Kivételt, azaz bizonyos tekintetben réteges szerkezetet csak az a két szint mutatott, mely a bennük talált, vörösre égett tűzhelyek, tellérszerű helyzetben egymás mellett fekvő feltört állati csontok, faszéndarabkák, megmun-



131. KÉP.

kálásra szánt vagy félig megmunkált kovaködarabok és kész kőeszközök alapján a késődiluvialis ember tanyahelyének bizonyultak. E két szintet egyébként jól szemlélteti a 131. képen látható profilrajzunk. A plató szélétől mért mélységük 4'20—4'60 és 5'60—6'20 m volt.

A felső szintben összesen két tűzhelyet leltünk. Az a-val jelzett első és második felületünk határán feküdt és ovális alakot mutatott. Helyét 8—12 cm vastagságban vörösre égett löszréteg jelezte, melyen számos feltört állati csonton és faszéndarabkán kívül több kisebb-nagyobb kovaszilánkot és néhány jobb-kivitelű pengét találtunk. A b-vel jelzett tűzpad java-része az 1930. évi ásatás helyén feküdt, s így alakját már nem lehetett kivenni. Szórványos leletek a szint-nívójában az egész területen előfordultak. Feltűnő csak az volt, hogy a tűzhelyek nívójánál mé-

lyebben, helyesebben a két települési szint között e leletek teljesen hiányoztak.

A felső szintnél leletekben jóval gazdagabb volt az alsó. E szintben ugyanakkora területen öt tűzhelyet találtunk. Valamennyi közül a legszebb a c-vel jelzett volt, mely szabálytalan köralakot mutatott, legnagyobb átmérője pedig 2·6 m-t tett ki. Felületén igen sok feltört állatcsont és kovaszilánk feküdt; közöttük néhány egészen jó darab is. Meglehetősen nagy, csaknem 4·2 m-es átmérője volt a d tűzpadnak, mely javarészből a második felületen feküdt. Fenntartása nem volt oly jó, mint a többié. Csonka és mégis jelentős tűzpad volt a d-vel jelzett is. Ennek nyugati szélétől alig 20 cm-re, közvetlenül az 1930. évi ásatás határán találtuk azt a nagyjelentőségű megmunkált rénszarvasagancstörödéket, melyet az alábbiakban kimerítően Hillebrand Jenő dr. ismertet. Valamivel mélyebben és részben ez alatt találtuk meg az igen sok csontot, kovapattintéket tartalmazó ftűzpadot. Alakja ennek hosszúra nyújtott ovális volt, 4·4 és 2 m-es átmérőkkel. Nagyobb tűzpad lehetett végezetül a g-vel jelzett is, melynek jó kétharmada a legutóbbi ásatás alkalmával lett kibontva. E tűzpad egyébként rövidéletű lehetett. Ezt látszott bizonyítani legalább is kiégett rétegének csekély, alig 2—5 cm-es vastagsága és leletekben való szegénysége.

Szórványos leletet, miként a felső települési szintben, itt is elég nagy számban találtunk. Mesterséges gödör vagy lakóüreg nyomára azonban, jóllehet ilyenek létezését nem tartottuk kizártnak, a legszorgosabb figyelem mellett sem akadtunk.

Mint érdekes és a ságvári lösztelepre jellemző sajátyságot kell kiemelni, hogy a két települési szintből előkerült kőeszközök és állatcsontok típus-, illetve faji szempontból semmiben sem térnek el egymástól. E körülmény azért is fontos, mert arra enged következtetni, hogy az említett két szint nem két különböző kort, hanem csak két települési fázist képvisel,

továbbá hogy a közöttük eltelt aránylag rövid idő alatt igen gyors lehetett a löszképződés menete.

Esetleges további ásatások szempontjából fontos lehet még az a próbafeltárás, melyet ásatási helyünkől 50 lépéssel délre, a Horhos kitérőútjának északi partjában végeztünk. (Ásatásunk utolsó napján, Gönczy Ferenc, Laczkó Dezső, Hillebrand Jenő dr. és Gaál István dr. jelenlétében.) Ezen alig két négyzetméternyi területen a rendelkezésünkre álló idő rövidsége miatt csak két méter mélységig jutottunk le. A gödör aljáról előkerült kb. 40 darab kovaszilánk és kőeszköz mégis elegendőképpen meggyőzőtt bennünket arról, hogy a telep még ezen a helyen is folytatódik.

Csalogovits József dr.

II.

A diluviális faunára vonatkozó néhány újabb megfigyelés.

Amint a ságvári diluviális őstelepről írt első közleményében Laczkó Dezső¹ kiemelte, s utóbb «A ságvári Lukasdomb földtani alkotása» címen közölt cikkemben² magam is hangsúlyoztam, Magyarország ősföldjének diluviális állatvilágáról a horhosi feltárás nagyon szegényes, egyhangú, csaknem sivár képet nyújt. Hiszen egy — jóval mélyebben talált — *Elephas primigenius* maradványain kívül magán a telepen az emlősöket máig is csupán az őstaránd és ezenkívül az *Equus* nemzetség tagjai képviselik.

Am az emlős faunának ez a — mondhatni — jellegzetes szegénysége nincs minden érdekesség híján. Már magában az a körülmény, hogy az őstaránd több mint száz példányának maradványai kerültek itt napfényre, az őseletbúvár számára értékes anyagot jelent. Ilyen nagyszámú, különböző életkorú állat marad-

¹ V. ö. Őstörténeti adatok a Balaton környékéről. (Szt. István Akad. 2., 4., 5. sz.)

² Arch. Ért. 44. k., p. 215—217.

ványai bepillantást engednek a diluviális taránd egyéni és törzsejlődésének fontos mozzanataiba és módot nyújthatnak a fajok és fajták kérdéseinek tisztázására. Magam ugyan ezeket a kérdéseket egyelőre nem vehettem föl munkatervembe, mégpedig legelsősorban a recens összehasonlító anyag hiánya, illetőleg nehezen hozzáférhető mivolta miatt, ám annál jobban felkeltette érdeklődésemet a ságvári lelet *Equus* csontanyaga.

Főntebb idézett cikkemben, az addig kiásott anyag alapján kimondhattam, hogy a ságvári őstelep lakói egy nehéz (*Equus Abeli* ANT.) és egy könnyű (*E. ferus fossilis* PALL.) lófajra vadásztak. S mint feltűnő jelenséget azt is kiemelttem, hogy a tömör szarvascsontokhoz képest szinte elenyésző a lócsontok száma. Ám ezt az utóbbi megállapítást az 1930. szeptemberében végzett ásatások folyamán napfényre került csontanyag alapján némileg módosítanom kell. Az most is áll ugyan, hogy a lócsontok száma a szarvasokéhoz viszonyítva elenyésző, de másfelől most már nemcsak fogak és kapocsontok kerültek elő, hanem a csontváz egyéb részeire is rábukkantak.

Itt meg kell jegyeznem, hogy miután az Archaeologiai Értesítőben nem lenne helyénvaló a napfényre került csontok részletes osteológiai leírása, erre nem is térek ki. De viszont a megvizsgált anyagból való rövid beszámoló szükségesnek mutatkozik, már csak azért is, hogy az ősrégész számára kellően részletezett képet nyújthassak a ságvári őstelep környezetének egyik legfontosabb eleméről, az állatvilágról.¹

*

Hogy a ságvári őstelep lakóinak élelmét legnagyobbbrészt a taránd² húsa szolgál-

¹ Egyébként jelezhetem, hogy a részletes földolgozás eredményeit «Tanulmányok a magyar ősfafaunáról» címen közzéteendő nagyobb dolgozatomban számára tartom fenn.

² Jakobi A. legújabbban megjelent dolgozatában (Die Verbreitung der Rentierte und die Kontinental-

tatta, az előkerült csontok nagy száma kétségtelenül bizonyítja. Ha csupán a jó megtartású, megfelelően ép, s így könnyen és biztosan meghatározható tarándcsontokat vesszük itt figyelembe, az eddigi ásatásokból a Magyar Nemzeti Múzeum Állattárába jutott anyag a következő:

Koponyacsont 8, rózsató 23, főág 6, ág 15, lapát 6, fog 294, csigolya 15, lapocka 21, humerus 6, radius 2, femur 5, tibia 23, metatarsus és metacarpus 24, sarokcsont 7, ugrócsont 35, patella 1, ujjperc 45, szezámcsont 12, borda 26 darab.³

Szép anyag jutott ezenkívül a Veszprémi Múzeumnak, sőt még a Kaposvári Múzeumnak is.

Hogy a tarándnak az őslakók szemzögéből való nagy jelentősége még jobban kidomborodjék, legyen szabad a minden bizonnyal megfelelő analógia szemmeltartására a régibb «magyar Brehm» következő sorait idéznem.⁴

«A jukahívek s az Aniu-folyam vidékének mentén lakó többi szibériai törzsek egészen a tarándszarvastól függenek, mely itt is, mint Lappóniában, majdnem kizárólag maga ad táplálékot, ruházatot... A tarándszarvasvadászat dönti el, hogy éhínség vagy jólét lesz-e, s a tarándszarvasok vándorlása itt az évnek legfontosabb szakasza... Az északamerikai indiánok is majdnem kizárólag a taránd-

verschiebung. X. Congr. Internat. de Zoologie. Budapest, 1928) határozottan állást foglal a mellett, hogy az Európában napfényre kerülő diluviális tarándcsontok — nem mint eddig vélték a *Rangifer tarandus* L., hanem — a *R. arcticus* Rich., vagyis sarkkörti taránd alakkörébe tartozók. Korábbi dolgozatomban, minthogy a meghatározást lehetővé tevő, megfelelő agancsrészek nem állottak rendelkezésre, *R. tarandus fossilis* néven említettem azokat. Az újabban gyűjtött anyagban megfelelő számban levő agancstörödékek azonban módot nyújtottak a kérdés elbírálására, s megállapíthattam, hogy a ságvári őslakók vadászszákmánya szintén a *R. arcticus* faj körébe sorolható tarándokból tellett ki.

³ A felsorolt csontok a fogak kivételével töredékek.

⁴ Brehm—Méhely, Állatok Világa. III. k., p. 275—276.

szarvasból élnek.» Ezek «... éppúgy hasznát tudják venni a vad tarándszarvasnak, mint a lappok szelíd háziállatjuknak. Csontjaiból és agancsaiból készítik halászó szigonyaikat és horgaikat; kettéhasított szárcsontjaikkal kaparják le a húst, a hájat és szőrt a bőrökről; tarándszarvasvelővel kenik meg a bőrt, hogy hajlós, puha legyen... a borjak puha, prémszerű bőréből ruhákat csinálnak. Tetőtől-talpig tarándszarvasbőrbe burkolóznak, egy másik, puhára cserzett bőrt a hóra terítenek, egy harmadikkal betakaróznak, s ily módon a legszörnyűbb hideggel is dacolni tudnak. A tarándszarvas egyetlen porcikája sem marad fölhasználatlanul.»

Hogy ez a mai sarkkörü népekről szóló leírás Ságvár őslakóira is teljesen ráillő, egy pillanatig sem lehet kétséges. A csaknem kizárólagos tarándhústáplálékot s az állat minden porcikájának fölhasználását a tömérdek csont, illetően a csontok apró szilánkokra való összezúzása tökéletesen igazolja. S végül még csak annyit, hogy a tarándnak ez a gyakorisága s egy megoldozott agancsdarab előkerülése valóban teljesen jogosulttá teszi Hillebrand reménységét:¹ a ságvári lösztelepen a hazánkból eddig elő nem került, főként agancsból készült különféle csonteszközökre is rábukkanhatunk.

*

Az újabb ásatás az *Equus* nemzetségre valló csontanyagot lényegesen bővítette és gazdagította. A legjelentősebb eredmény az, hogy több jó megtartású végtagcsonton s újabb fogakon kívül a most előkerült anyag alapján már nemcsak két, hanem három őslófaj szereplését lehet kimutatnom.

A N. M. Állattára birtokába jutott csontanyag a következő:

Koponya 4, zápfog 38, metszőfog 4, csigolya 1, lapocka 2, alkar 3, metacarpus 1, ugrócsont 7, sarokcsont 6, ujjperc 3, kapocscsont 9, szezámcsont 6 darab. A fogak kivételével a többi csont töredékes.²

A felsorolt csontok a már eddig is kimutatott *Equus cf. Abeli* ANT. és *E. ferus fossilis* PALL. fajon kívül még egy őspanny szereplésének megállapítását is lehetővé teszik. Igaz, hogy mindeddig csupán három fog képviseli ezt a kis lófajt, ezek a fogak azonban a két másik fajra egyáltalán nem vonatkoztathatók. Nemcsak méreteik, hanem egyéb bélyegeik is ponnyra valának.

Itt csak röviden említsem, hogy ezzel megszűnt az a hézag, amely a pliocénkori *Equus gracilis* EWART s a mai ponnyfajok között fönnállott, minthogy az ezeket összekötő diluviális ponnyfaj is előkerült. S ami még fontosabb, a ságvári leletek meggyőzően bizonyítják, hogy később az ember háziállatává lett lófajok legalább három külön őslófaj leszármazottai, minél fogva tökéletesen helytelen *Equus caballus* L. faj néven valamennyi mai lófajt és fajtát összefoglalni. Mert való ugyan, hogy a tenyésztés folyamán az itt kimutatott három őstörzs leszármazottai sokszoros kereszteződés révén számos átmeneti formát is föltüntetnek, úgy hogy ma már sok esetben alig lehet közöttük az éles határt megvonni, de mindez nem lehet ok az annyira eltérő származású hideg-, melegvérű és ponnylovak egyetlen faj körébe való összefoglalására.

Úgy látszik különben, hogy az őspanny ritkán vetődött el Közép-Európába, vagy általában ritka állatfaj volt, mert ennek képét — amint eddig tudjuk — egyetlen «ősrájló» sem örökölte meg.

Gaál István.

¹ Hillebrand J., A ságvári lösztelep koráról és annak régészeti jelentőségéről. (Arch. Ért. 44. k., p. 220.)

² Ezenkívül az *Equus ferus fossilis* Pall. néhány zápfoga a Veszprémi Múzeumba, illetően a Kaposvári Múzeumba került.

III.

Az újabb faszenek mikroszkópos vizsgálatairól.

Az 1931. évi március havi ásatáskor előkerült tűzhelyek faszeneinek mikroszkópos vizsgálata nem hozott újabb eredményt a fajokhoz illetőleg, csak megerősítették és kiegészítették az «Előzetes jelentés»-ben közölt megállapítást; ezek a

Galiciában elterülő Bory-mocsarak területén, ahol a lápi fenyő ma is él és nagy kiterjedésű területeket fed be.¹ A tenyészeti év tehát korán megindult, de az ősz korán és gyorsan beállt, erre vall, hogy az évgűrűk késői pásztája keskeny a korai pásztához viszonyítva, akár sűrű, akár ritka évgűrűs is a fa. (132. kép.)

Dr. Hollendonner Ferenc.



132. KÉP.

faszenek is a *Pinus montana*-csoportba tartozó ágak szenei. Ha ugyanis a *Pinus montana* név alá a *P. pumilio*, *P. mughus*-on kívül a *Pinus rotundata* (*P. uliginosa*, *P. uncinata*) lápi fenyőt is összefoglaljuk, akkor e három közül a ságvári faszenek legközelebb állnak a lápi fenyőhöz. Abszolút értékű diagnosztikai bélyeg e három fenyő között nem ismeretes, de a bélsugarak haránttracheidáinak kisebb száma, gyengébb fogazottsága a lelőhely geográfiai fekvése (nem magas hegyvidék, a balatonkörnyéki lápos helyek, zoológiai leletek) arra engednek következtetni, hogy a lápi fenyő sík vagy dombos, lápokban gazdag, nagyobb kiterjedésű területet fedett be és egyetlen fa lehetett, mert az összes ásatáskor ugyanez a szén került elő. A klimatológia tényezők tehát olyanok lehettek, mint ma Árva megyében és

IV.

Régészeti eredmények.

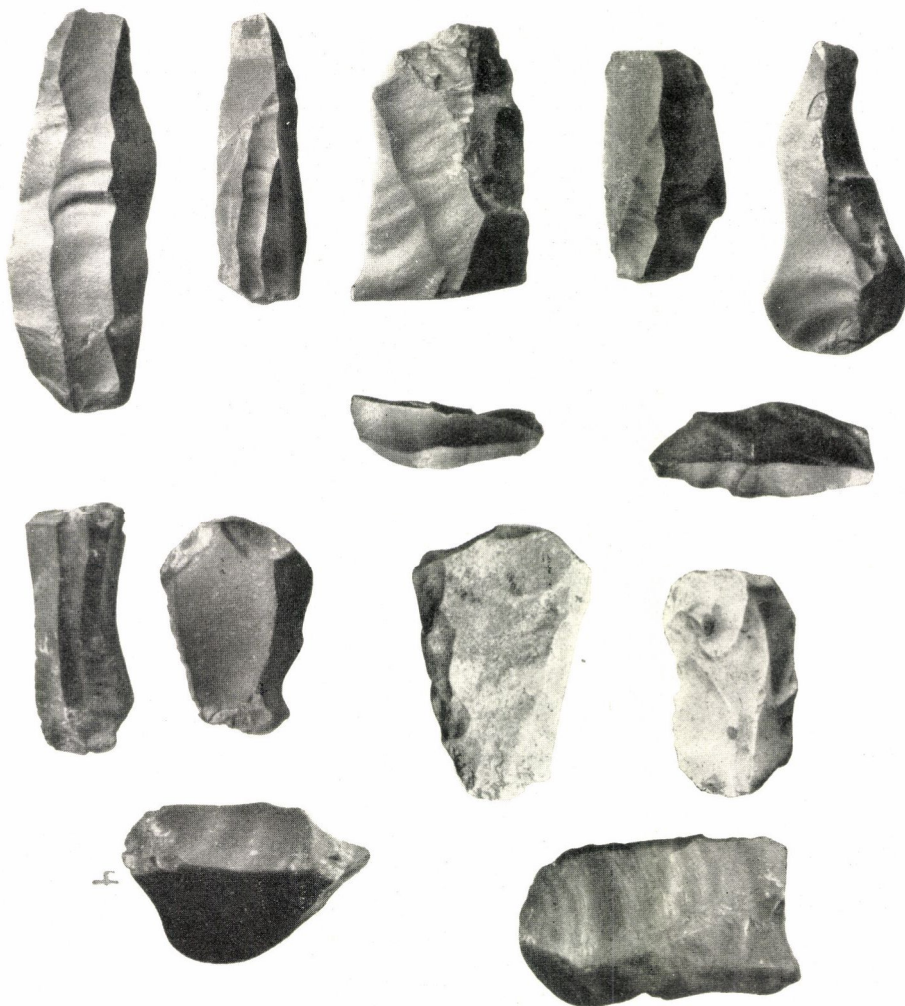
A Csalogovits József dr. által végzett legújabb ságvári ásatások régészeti szempontból is nagyon eredményesek voltak; igaz, hogy a kőeszközök újabb típusokkal nem gazdagodtak. Uralkodnak a közepes nagyságú és kicsi, épszélű kovapengék (133. kép, felső sor). Elvértve akad egy-egy vakaró penge (133. kép, középső sor) és néhány árvéső (133. kép, alsó sor).

Egészen egyedülálló azonban az ugyanott talált rénszarvasagancsból készített totemtárgy (134. kép). Az agancsnak töve felé eső része mélyen ki van vájva és az így keletkezett nyílásnak a széle köröskörül gondosan élesre van csiszolva. Szinte biz-

¹ Nyárády, Bot. Közl. 1911., 1. old.

tosra vehető, hogy az Archaeologiai Értesítő legutolsó számában a szerzőtől közölt ságvári rénszarvasagancs töredéke egy hasonló tárgynak letörött része és nem

tokos végével valami csapra erősítették. Semmiesetre sem szolgálhatott gyakorlati célt. Tudniillik semmi sem szól azon föltevés mellett, hogy a tokos részt utólag

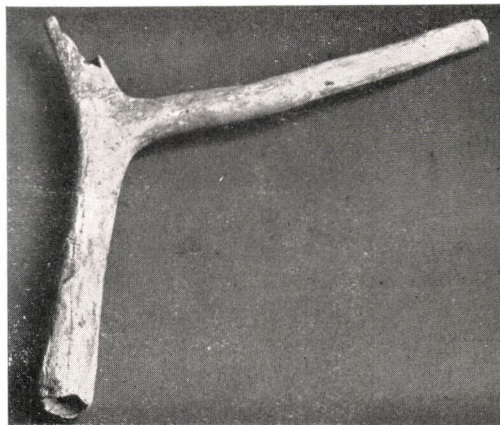


133. KÉP.

valami markolatféle, aminek az újabb példány ismerete nélkül a régebbit tartani kellett (lásd ott német szöveget!). Ezt az újabb rénszarvasleletet nem lehet másként értelmeznünk, mint ha feltesszük, hogy a *maga egészében* a mélyen kivájt

le akarták volna még fűrészelni, hogy belőle valami foglalatot, markolatot készítsenek, amilyenek a neolithkorban általánosan ismeretesek. Az ilyeneket tudniillik csak néhány cm-nyire szokták kivájni, holott a mi példányunknak ki-

vájása 20 cm-nél mélyebbre is tehető. Különben sem ismerünk a palaeolithikumból olyan szerszámot, aminőt ilyen foglalatba elhelyezhettek volna. A neolithikumban tudvalevően csiszolt kőbaltákat szoktak szarvasagancsfoglalatokba tenni; ilyen baltákat azonban a ságvári kultúrában egyáltalán nem várhatunk. Ha elejtjük tehát annak a feltevésnek lehetőségét, hogy a szóbanforgó rénszarvasagancstárgy gyakorlati célokat szolgálhatott volna és feltesszük, hogy ez minden valószínűség szerint kultustárgy volt, akkor fölfogásom szerint elsősorban arra kell gondolnunk, hogy ez a totemhit szolgáltatában állhatott, annál is inkább, mivel megfigyeléseink szerint a ságvári löszvadásztól elejtett vadnak több mint 99%-a a rénszarvas volt és így kézenfekvő a föltevés, hogy ezen törzsnek a rénszarvas szent állata volt, hisz tőle függhetett egész léte. Alátámasztja ezt a föltevést az a körülmény is, hogy a délfranciaországi Trois Frères-barlangban egy diluviális falfestményt találtak (135. kép), amely egy anthropoid lényt, fején rénszarvasagancsokkal ábrázol. Ennek alapján ezt a festményt a régészek általában mint egy rénszarvastáncot lejtő álarcos



134. KÉP.

totemtáncost fogják fel. Erre a feltevésre az első tárgyi bizonyítékot, szerintem, a mi ságvári rénszarvasleletünk szolgáltatja. Ha a szerző feltevése helyesnek fog bizonyulni, úgy a ságvári lösztelep ezzel a legújabb lelettel a palaeolithkutatók érdeklődésének középpontjába fog kerülni.

Hillebrand Jenő dr.

A diluviális kézábrázolásoknak újabb értelmezéséről.

A barlangok falán előforduló, úgynevezett «tektiform» ábrázolásokon kívül, melyek részben sátrakat (Font-de-Gaume), részben pedig csapdákat (Bernifal) ábrázolhattak, a kézábrázolások tartoznak a nyugateurópai diluviális vadásztörzseknek legrejtélyesebb művészi termékei közé (136. kép). Annyi bizonyos, hogy mindezek a diluviális művészi alkotások valami vallásos vagy varázslatos kultusz szolgálatában állottak.

A szóbanforgó kézábrázolásokat tudtommal eddigelé a birtokbavevés szimbolumaként tekintették. E helyen e problémának újabb megoldását kívánom adni. Mivel a diluviális



135. KÉP. GRÓF BEGOUEN UTÁN.

állatábrázolások legnagyobb része minden bizonnyal a termékenység szimbolusának kifejezője volt, éppen úgy, mint a diluviális Vénusz-szobrocskák, azért szerintem ezen kézábrázolások esetében is elsősorban ezzel a magyarázattal kellene a kérdés megoldását szorgalmazni. Ezzel kapcsolatban rá kell mutatnom arra a körülményre, hogy több primitív néptörzs



136. KÉP. BREUIL UTÁN.

a számolásnál igénybe veszi kezeit. Közel fekvő tehát a gondolat, hogy ezek a szóbanforgó kézábrázolások tágabb értelemben vett számjegyek kifejezői és azért találhatók nagyszámmal állat-ábrázolások társaságában, hogy ezzel a diluviális művészek kifejezésre juttathassák abbéli óhajukat, hogy a szóbanforgó állatok minél tömegesebben elszaporodjanak.

Hillebrand Jenő dr.

A prehistoria néhány segédtudományának jelentőségéről.

Az Archaeologiai Értesítő utolsó számában e sorok írója foglalkozott a modern etnográfia és etnológia kutatási eredményeinek döntő fontosságával a prehistorikus problémák helyes megoldásának szempontjából. A földrajzi tényezőknek jelentőségéről hazánk neolitikus kultúráinak kialakulásánál Csalogovits József

dr. ugyanott megjelent tanulmánya nyújt tájékoztatást.

Ez alkalommal foglalkozni kívánok az anthropológia, zoológia, illetve paleontológia, továbbá a botanika és kémiai analízisek eredményeinek jelentőségével az oknyomozó prehistoria szempontjából.

A modern prehistoria szakított a régi, igaz, hogy alapvető, de sokszor egyoldalú evolúciós meglátáson alapuló s ezzel kapcsolatos kizárólagos tipológiai módszerrel, amely a prehistoriát megfosztotta a további helyes irányú fejlődés lehetőségétől. A modern prehistoria arra törekszik, hogy problémáit minél több exakt tudományág szolgáltassa eredménnyel támasza alá és így ezeket minél több oldalról megvilágítva a prehistoriát közvetve exakt alapokra fektesse.

A prehistoria ezernyi problémájával valóságos labirintus, melyből a helyes kiutat csak úgy találhatjuk meg, ha kutatásaink közben lépésről-lépésre a különböző segédtudományok szolgáltatta világítás mellett haladunk.

I. *Anthropológia.* Az anthropológiának jelentősége a régészet szempontjából kézenfekvő, hiszen úgy aránylik a régészet az anthropológiához, mint a különböző kultúrák, megfelelő készítőjükhöz, a kultúrák hordozóihoz. Különösen abban az esetben jut az anthropológiának döntő szerepe, ha egy adott területen újonnan fellépő kultúráról kell eldönteni, hogy kereskedelmi utakon szivárgott-e be a kérdéses területre, vagy pedig valóságos népvándorlás formájában; más szóval, hogy csak a kultúra maga jött-e, vagy ugyanakkor annak hordozója is. Hogy csak két problémát említsek, ott van először az európai rézkor kérdése. Ha kiderülne, hogy nálunk a neolith és az utána fellépő rézkori ember egyazon fajta-hoz tartoztak, ahogy ez egyelőre valószínűnek látszik, úgy kimondhatnánk azt a fontos megállapítást, hogy a hazai neolith törzsek a maguk erejéből tértek át a rézkori kultúrára és hogy legfeljebb a kereskedelem révén kapták meg a döntő

impulzust az egyiptomi vagy egeai kultúrák területéről. Ha ellenkezőleg a rézkori kultúrával együtt minden átmenet nélkül újabb embertípusok lépnének fel a neolith kor végén, úgy abból arra kellene következtetnünk, hogy népvándorlás formájában jutott el hazánk területére a rézkori kultúra. Az utolsó évtized rendszeres ásatásai, úgy vélem, elegendő anyagot juttattak felszínre, hogy *Bartucz Lajos* anthropológusnak módjában lesz ezt az érdekes kérdést végleg tisztázni. Úgy látszik, hogy a leletek inkább az első lehetőség mellett szólnak, úgy hogy a rézkori kultúra európai elterjedésénél aligha kell nagyobb népvándorlásszerű mozgalmakra gondolnunk. Másrészt Fetiche népvándorláskori ásatásainak eredményei alapján Bartucz máris megállapíthatta, hogy a hazai, Kr. utáni V—VIII. századig terjedő «népvándorláskori» kultúrák tényleg Ázsiából kiinduló népvándorlásokkal kapcsolatosak. Ezt a feltevést ezen kor kultúrhordozóinak sokszor kimutatható mongoloid jellege bizonyítja. Ez a két említett példa is meggyőzően mutatja az anthropológia és prehistoria szoros együttműködésének szükségességét, valamint azt, hogy tudományos gyűjteményekben a kultúrákat és azok hordozóit, vagyis a régészeti és anthropológiai anyagot szétszakítani nem szabad, mivel ez mindkét tudományág kárára van. Ezért e helyen is hangoztatni kívánám annak a sürgős szükségességét, hogy a jövőben minden ásatásból származó régészeti és anthropológiai anyag a Régészeti Osztályban sírok szerint együtt tartva kezeltessék.

II. *Zoológia és paleontológia.* E két tudományág közül a paleontológiának a diluviális paleolith problémáknál, a zoológiának pedig a holocen, főleg a neolith és bronzkori problémák megoldásánál jut fontos szerepe. Az utolsó két évtized rendszeres barlangkutatásai révén például már oly tökéletes fauna-sorozatokra tettünk szert, hogy a paleontológia segítségével ma már archaeológiai anyag híján

is tudnánk egy alkalmasint felszínre kerülő emberi csontvázleletet megközelítőleg datálni. A paleontológiai kutatásokban különösen *Gaál István* tanár úr fejt ki újabban értékes munkásságot a magyar prehistoria továbbfejlesztése érdekében. A zoológiának, különösen annak a háziállatokra vonatkozó tudományága bír nagy fontossággal a régészeti problémák számára. Ma már tudjuk, hogy nem minden háziállat származtatható a megfelelő vidéken vadon élő rokonától, hanem hogy egyes háziállatfajták bizonyos kultúrák köréhez vannak kötve úgy, hogyha például hazánk valamely neolith telepén házidisznótól származó csontokat találunk, ebből még nem következtethetünk minden további nélkül arra, hogy a hazai neolithkori ember az itt élő vaddisznót domesztikálta volna. Alapos fajanalízisnek kell előbb alávetnünk a disznócsontokat és ezek alapján dönteni el, hogy nem ázsiai vagy afrikai vadon élő disznófajokkal kell-e a mi leletünket vonatkozásba hozni; ha pedig ez igaznak bizonyulna, úgy fontos adatot kapnánk vele a magyarországi neolith törzseknek ázsiai, illetve afrikai származását illetőleg. Nem lesz talán érdektelen felemlíteni, hogy *Menghin* legújabb nagyszabású művében¹ három kultúrák köré osztja az állattenyésztő népeket, úgymint először: disznótenyésztő, másodsor: marhatenyésztő s harmadsor: házas állatokat tenyésztő népekre. Hazánkban, sajnos, teljesen nélkülözünk egy ily irányú specialistát, aminek káros hatása már két irányban is érezhető. Egyrészt nélkülözzük régészeti problémáinknak erről az oldalról való megvilágításának lehetőségét s másrészt elmarad kutatóinknak ösztönzése, amely folytán mind inkább elhanyagolják ásatásaiknál a háziállatok csontjainak a gyűjtését. Hogy mást ne említsek, *Márton Lajos* 25 év előtti tószegi ásatásaiból származó háziállatcsontanyaga a kutatónak minden erőlködése dacára ma is meghatározatlanul

¹ Die Weltgeschichte der Steinzeit 1931.

fekszik a Nemzeti Múzeum lapidáriumban.

III. *Botanika.* Az aránylag ritkán ránkmaradt gyümölcsök, termések vizsgálatán kívül a botanikának különösen két szempontból van nagy jelentősége régészeti problémáinknál. Az egyik a pollen- (virágpor) vizsgálat, s a másik a faszénvizsgálat. A pollenvizsgálatnak fő erőssége, hogy nagykiterjedésű vegetációs területek faji összetételéről tájékoztat bennünket, mivel a szél a megfelelő időszakok virágporát messze vidékekről is eljuttatta a különböző lelőhelyekre. Hátránya az, hogy csak nagyon kedvező viszonyok közt sok kedvező véletlen összejátszása esetében maradt ránk. A legtöbb esetben elpusztul az atmoszfériaiak hatása alatt. A faszénvizsgálatoknak előnye ezzel szemben az, hogy az embertől rózsének használt elszenesedett faszén maradványai a legmosztóább viszonyok között is konzerválódnak, viszont az a hátrányuk van, hogy nem tükröztetik vissza hűen a megfelelő korok vegetációját, mivel csak az embertől rózsére alkalmasnak talált fajtákat tüntetik fel, holott a pollenanyag az emberi kiválasztástól függetlenül teljes összetételében tükrözteti vissza a különböző korok flóráját. A pollen és faszénvizsgálatoknak különösen a prehistorikus klímaingadozások megítélésénél, továbbá egyes növényfajták őshonosságának eldöntésénél jut fontos szerep. Hazánkban pollenvizsgálatokkal behatóbban nem igen foglalkoztak, ezzel szemben a faszénvizsgálatokra kitűnő szakemberünk van: *Hollendonner Ferenc* egyetemi magántanár, aki ezen a téren egészen új módszerekkel már igen szép eredményeket ért el s a magyar prehistoriát nem egy érdekes megállapítással támogatta. Hogy mást ne említsek, a ságvári lősztelepen talált faszének vizsgálata alapján sikerült neki a *Pinus montana*, az avasi faszének vizsgálata alapján pedig a jófajta gesztenye Magyarországon való őshonosságát bebizonyítani. Legújabbán pedig sikerült neki faszénvizsgálatok alapján azt a kér-

dést is tisztázni, hogy a korláti és avasi «pseudochelléen» kultúrák, valamint az erdélyi hasonló kultúrák nem a középdiluvialis chelléen emeletbe sorolandók, hanem, amint ezt e soroknak írója *Roska Mártonnal* szemben tipológiai és stratigrafiai megfontolások alapján mindig vallotta: az óholocénba. *Hollendonnernek* sikerült tudniillik megállapítania, hogy a miskolci Ávashegyen levő kovaműhelyek faszenei, valamint a *Roska Márton* pseudochelléen kőeszközökkel talált zárand-pataki faszenei egy rokon összetételű flóráról tanuskodnak, s hogy mindkét lelőhely kőipara nem a középső diluvialis chelléenbe, hanem a legalább ötvenezer évvel későbbi óholocén protocampignien emeletébe sorolandó, ahogy ezt e sorok írója már több helyen leszögezte. Ez a példa is mutatja a faszénvizsgálatoknak óriási jelentőségét a régészeti problémák helyes megoldása szempontjából. *Hollendonner* vizsgálatai nélkül az említett kérdés egyelőre végleges megoldást nem is nyerhetett volna. Remélhető, hogy *Hollendonner* rövidesen áttérhet majd intenzív pollenvizsgálatokra is, amelyektől újabb fontos eredményeket várhatunk.

IV. *A kémiai analízisek.* A kémiai analízisek eredményei döntő súlylat eshetnek latba egyes kronológiai és településtörténeti kérdéseknél. Hogy csak egy problémát említsek, a már szóba hozott rézkori kérdésnél, mely három lehetőséget nyújt. Az egyik szerint a hazai rézkori ember bevándorlás útján jutott hazánkba, a másik szerint az itt lakó neolith törzsek maguk tértek át fokozatosan a rézkori kultúrára a szomszédos egaei rézkori kultúrákkal való kereskedelmi kapcsolataik révén. Ha népvándorlás formájában jutottak volna ide a hazai rézkori törzsek, úgy az visszatükröződnék a talált rézkori tárgyak kémiai összetételében is, amennyiben az egymást érő kultúrhullámok folyton olyan réztárgyakat juttattak volna hazánk területére, amelyeknek szennyezése elárulná az egaei kultúrák rézérc előfordulásainak kémiai összetételét. Ha

pedig csak kereskedelmi impulzus révén kaptuk a rézkultúrát, úgy csak a legrégibb, főleg ékszerek kémiai összetétele fogja az égaei kultúrák rézérceinek szennyvezését feltüntetni, a későbbi réztárgyak pedig már a magyarországi rézelőfordulásoknak megfelelő kémiai összetételét fogná feltüntetni. A harmadik lehetőség abban állna, hogy a hazai későneolith törzsek minden külső hatás nélkül tértek át fokozatosan a kő-megdolgozásról a réztárgyak készítésére. Ebben az esetben már a legrégibb rézből készült ékszerek is a magyarországi rézércek összetételét tükröztetnék vissza. Mai tudásunk szerint a második feltevés a legvalószínűbb, de ezt véglegesen éppen a kémiai analízisek lesznek hivatva eldönteni. Legújabbán Ernyey József igazgató úr fáradozik azon, hogy világhírű vegyészünk, Winkler Lajos egyetemi tanár egyik tanítványát nyerje meg ezen studium alkalmazására.

Hillebrand Jenő dr.

A székellyhídi őskori aranyelet.

E címen folyóiratunk XLIII. (1929) k. 41—44. l. leírtam és bemutattam két aranyboglárt. E leírás rendjén említettem volt, hogy belőlük állítólag nyolc darabot leltek a székellyhídi szőlőkben. Özv. dr. Penkert Mihályné, szül. Lükő Mariska úrnő, kinek birtokában van a két boglár, újabban még egy harmadikat s egy negyediknek a töredékét szerezte meg gyűjteménye részére. Az ő megértő szívessége folytán vagyok abban a kellemes helyzetben, hogy a kép teljessége érdekében olvasóinknak a 137. képen a harmadik példányt is bemutathatom.

Erdélyi aranyból készült ez is, s ugyanazt a gömbszelvény alakú típust képviseli, mint a már ismert két darab. Átmérője 8,1 cm, magassága 2 cm, súlya pedig 23,715 gramm. Kissé megrepedt, de belőle nem hiányzik semmi. Négy lyukkal van átfúrva, és pedig kívülről befelé, s a meg lehetőszen durva lyukasztás révén ki-

türemelő fémrészeket belül kissé ellapították. Poncolóval eszközölt díszítésének technikája is ugyanaz, mint volt a már ismert két példánynál: a mintákat belülről nyomkodták ki.

Felépítése, illetőleg díszítésének elrendezése: a tetején gömbszelvényalakú síma dudor emelkedik ki, melyet hornyolat körít. Ennek szélét párhuzamosokból alkotott, kerek szalag köríti, melyet négy-szeresen váltakozva egymásba rakott szögek és pontok töltenek ki. A pontok elhelyezkedése rendetlen, az egymásba rakott szögek száma egy esetben négy, vele szemben öt, a másik két helyen 7—7. El-



137. KÉP.

rendezésük nem arányos. A gömbszelvényalakú boglár külső szélén két sorban elrendeződő s 3—3 vonalból alkotott, egymásba kapcsolódó félspirálisok helyezkednek el olyformán, hogy a felsők kanyarutai felfelé, az alsóké pedig lefelé állanak. A vonalközöket 1—1 szabályos pontsor tölti ki. A boglár alján két párhuzamosból formált szalag fut kerekben, melynek közepét arányosan és gondosan kinyomott pontsor díszíti. Az aranymíves szépérzékét dicséri, hogy e szalag alatt keskeny, síma mezőt hagyott, hogy ezáltal is emelje a felette levő díszítő szalag hatását.

Kétségtelen dolog, hogy ez a boglár is ugyanabból a kézből került ki, mint a már ismert két példány, s az említett

negyedik boglár töredéke is ugyanolyan erdélyi aranyból való, ugyanarra a típusra enged következtetni s díszítésének módja is ugyanaz.

E boglár súlyviszonyait nem hozhatjuk olyan könnyen párhuzamba az egyiptomi kittel (9.096 gr), illetőleg annak háromszorosával, mint a már ismertett két példányét, még ha alapul is vesszük a kita két és félszeresét (9.096+9.096+4.548), ami 22.740 grammot tesz ki, a mi boglárunk súlya pedig 23.715 gr, amihez a kopás révén elveszített súlymennyiség fejében még egy keveset hozzá is kell számítanunk, ami még jobban eltávolít az egyiptomi kit két és félszeresétől. Nem vezet eredményre az egyiptomi *ten*-nel, vagy *deben*-nel való számítási kísérlet sem.

Éppen így nem számíthatjuk ki az egyiptomi súlyrendszer alapján sem ennek, sem pedig a *Domonkos Jánostól* a gyulavarsándi Laposhalomban lelt rokon boglár súlyát (14.5 gr) sem.¹

Hasonlóképpen elfogadható eredmény nélkül marad e boglárnak a babylóniai súlyrendszer alapján való számítása is.

Egyelőre elégedjünk meg annyival, hogy leszegezzük az ilyen és ezekhez hasonló ékszerek súlyát, idővel majd adódik egy elfogadható alap, melynek segítségével biztos számításokhoz jutunk.

Az a körülmény, hogy bogláraink, akár csak a gyulavarsándi, erdélyi aranyból készült, még nem jogosít fel annak feltételezésére, hogy erdélyi műhelyben is gyártották őket. Valószínűbb, hogy a nyersanyag került ki Erdélyből annak a fejlett réz- és korabronzkori kultúrájú népnek a kezébe, melynek emlékeit az ottományi,² székudvari, gyulavarsándi stb. telepekből, a pusztaszentjánosi urnatemetőből³ (Bihar m.) olyan jól ismerjük s amelyek

agyagipari termékein is találkozunk a félspirálisnak olyatén kivitelével, mint amilyen a székelyhídi aranyboglárokon is megismertedtünk.

A most említett telepek abban a kereskedelmi útban fekszenek, amely a Bánátot Máramarossal köti össze, s amelybe beletorkollanak a Maros, a Kőrösök, a Szamos mentén elvonuló s sok aranyat is szállító kereskedelmi utak.

A boglárainkon megismert és a most említett telepek s temető kerámiáján jelentkező hasonló díszítés eredetét az erdélyi festett kerámika termékein előforduló festett vagy hornyolt félspirális motívumokban keressük, mely utóbbiak még nincsenek a szélükön bekarcolt vonalakkal határolva. A most említett s Erdélyből az Alföld felé irányuló kereskedelmi utak jelentősége ezen az alapon megnő, az említett leletek pedig a most mondottak alapján egy új kérdést vetnek fel, melynek megoldása, teljes világításba helyezése a közel jövő feladata. Az ottományi Várhegyről ismerünk olyan hornyolt díszű edénytöredéket, melynek hornyolásában még meg lehet állapítani a húsvörös festés nyomait.

A boglárokkal jellemzett kereskedelmi útban fekvő telepek vagy vízpartiak, ú. n. szárazföldi terramarák, s ez esetben félkörű árok védi őket a szárazföld felől, vagy pedig a víztől valamivel távolabb fekszenek (Gyulavarsánd, Székudvar), s ez esetben köralakú árok biztosítja a bennök élőket és javaikat. Az oltszemi (Háromszék m.) festett kerámiás telepet is félkörű árok védi a szárazföld felől, akár csak a perjámosi Sanchalmot (Torontál m.), melynek felsőbb, korabronzkori rétegeiben vezető típusként szerepelnek a tagolt csuprok, amiket Gyulavarsándon is meggletem. Erdélyben tehát ez az erődítési mód előbb jelentkezik, az említett félspirálisoknak és a most érintett erődítési módnak innét nyugat felé való terjedése ezen az alapon is biztosnak látszik.

(Kolozsvár.)

Roska Márton.

¹ Hampel: Bronzkor LXXV. LXXVI. tábla.

² Domonkos János: A Lopós-halom (Aradm.) Ach. Ért. új f. XXVIII. 55—78. l.

³ Roska M.: Ásatások az ottományi Várhegyen és Földvárban. Dolgozatok. Arbeiten. Travaux, VI. Szeged, 1930. 163—177. l.

Agyagból készült láda a neolitikumból.

E soroknak kettős célja van. Egyrészt azt a régen ismert dolgot akarják támogatni egy újabb adattal, hogy a régészeti ásatásoknál felvett fényképeknek milyen nagy szerepük van az anyag feldolgozásánál és a megfigyelések kiegészítésénél, másrészt egy neolitikus telepen eddig ismeretlen edényformát akarnak a szakembereknek bemutatni. A kopáncs—kökénydombi ásatások alkalmával feltárt 8. kunyhó felbontásánál — mint a kökénydombi neolitikori telep ismertetésénél kifejtettem (Dolgozatok VI. 1931. 73 l.) — egy négszegletes edény kiálló része könnyítette meg a munkát. Ez tájékoztató arról, hogy milyen mélységben kell keresni a kunyhó padozatát.

A kibontásnál nagyon vigyáztunk arra, hogy erőszakosan semmit se távolítsunk el a helyéről s minthogy a kunyhók szerkezetének képe ekkor már kialakult előttünk, bizonyítékaink gyarapítása céljából a munka minden fázisáról fényképfelvételt készítettünk. Elővigyázatosságunkat a későbbi munkálatok mindenben igazolták.

A fényképeknek háromszoros hasznát vettük. Első sorban tájékoztatást nyújtottak a kunyhó padozatán szerteszét fekvő edények helyzetéről; másodsorban az edény rekonstruálásánál voltak nagy segítségünkre, mert nélkülük nem sikerült volna az itt ismertetendő nagyon érdekes edényt összeállítani és kiegészíteni; harmadszor következtetést lehetett vonni belőlük az egész telep elpusztulásának körülményeire, amit e bizonyítékok alapján valóban nem lehet a véletlennek tulajdonítani.

A bemutatandó képek fogalmat nyujtanak ugyan az edények helyzetéről, de magának az említett edénynek kunyhóbeli helyzetét és ennek okát csak a rekonstrukció után sikerült megállapítani.

A beomlott töredékek eltávolítása után előttünk feküdtek azok az edénytöredékek,

amelyek minden valószínűség szerint eredetileg is a kunyhó padozatán, egy párkányos tűzhely közelében foglaltak helyet. A 138. képen egy szegletesnek látszó edénynek «Z» formát mutató vastag cserepei tűnnek fel, amelyeknek egyik végénél egy kis talpcsöves edény fekszik. (Képe közölve van a Dolgozatok VI. kötetének XXIX. tábláján, 1. sz. alatt.)

A függőlegesen álló szegletes edény előtt (látszólag is annak belsejében) egy kisebb és egy nagyobb töredékcsoport fekszik; mind a kettő lapos edényből való. A kisebbik összefüggő részt mutat, de sehol nincs bevégezve s így semmi jellegzetesség nincs rajta. A nagyobbiknak a szegletes edénytől elfordított részén határozottan megállapítható a perem, a függőleges töredékekhez közelebb eső rész pedig vastagodni látszik. Ez a töredék azonban nem feketett az eredeti helyén, mert alatta egy tál pereme látszik.

E nagy darabtól távolabb néhány lapos töredék van, amelyen túl egy kisebb tál töredékei (Dolgozatok VI., XIV. tábla 3) s néhány edény töredéke fekszik.

A lapos töredékek eltávolítása után a «Z» alakúnak látszó töredék egy határozottan szegletes formájú edény fenekét (?) mutatta, amelynek egyik oldalán egy felfelé álló támasztó rész volt, de csak két oldalának iránya volt kivehető, a harmadik oldal cserepei annyira mállekonyak voltak, hogy azokból semmire se lehetett következtetni, a negyedik oldal pedig teljesen hiányzott. (139. kép.)

Az edény fekvését érthetlenné tette az a körülmény, hogy alatta egy nagyméretű tál feküdt (Dolgozatok VI., XIV. tábla 4), amelynek pereme a lapos töredékek eltávolítása előtt is látszott. (138. kép.)

Bár az ásatás alkalmával valamennyi töredéket gondosan kiemeltük, az edény rekonstruálása lehetetlennek látszott, ezért a fentebb hivatkozott általános leírásnál nem is foglalkoztunk vele. Csak nemrégiben készültünk el vele, mert a munka, bár igen sok összefüggő részt sikerült találni, nagyon sok időt és még több

türelmet vett igénybe. A ráfordított fáradságot azonban már az eredeti felvételeknél is szembetűnő alakja miatt megérdemelte.

A rekonstruálás alkalmával a kép szerint fenéknek látszó résznek csak egy részét lehetett összeállítani, amely egyrészt a »Z« alakú töredékkel, másrészt az erredérszög alatt álló másik oldallal mutatott összefüggést. A külön-külön összefüggő nagy darabok (139. kép) azonban sehol sem érintkeztek ezzel a felülettel. Érthetetlennek látszott, hogy az említett résznek éppen az az oldala volt feketére égve, amely a padozaton feküdt, holott a kunyhóból előkerült többi edénynél a földön fekvő oldal mindig megőrizte az eredeti színt s a felfelé fordított felület mutatott égésnyomokat.

A fénykép tüzetes megvizsgálásánál kintúnt, hogy e látszólag eredeti helyén fekvő résznek egyik végén, közvetlenül az alatta fekvő tálperem mellett (139. kép) éppen olyan peremes végződése van, mint a fellette talált összefüggő résznek (138. kép) s ez is ugyanabban az irányban feküdt. Ugyanezt a beveződést találtuk a kisebb összefüggő részhez tartozó, a fényképen nem látható darabokon is, amelyek egy hozzájuk tartozó sarokrésszel csatlakoztak az említett nagyobb darabhoz. Ez a kisebb rész a másik oldalán viszont a fekvő helyzetben lévő felületnek peremes darabjával mutatott kapcsolatot.

Ez, a csak a fénykép segítségével megállapítható összefüggés, tehát három oldalnak összeillesztését eredményezte, amely viszont egyetlenegy, kb. 10 cm hosszú darabon az első képen felfelé álló töredékkel volt kapcsolatban. Ennek alapján már könnyű volt a még hiányzó oldalnak teljes kiegészítése, amire természetesen — töredékekről lévén szó — a meglévő oldalrészeknél is szükség volt.

A kiegészítés után az iránt nem maradhatott kétség, hogy egy olyan szegletes formájú edénnyel van dolgunk, amelynek szája — az első fénykép tanúsága szerint — oldalt volt s egyik részéhez egy támasztó

felület csatlakozott. Ez a forma azonban teljesen érthetetlennek látszott.

A fenéknek látszó rész égett foltjai azonban útbaigazítottak bennünket. Mint-hogy ezeket a foltokat az edénynek csak szabadon álló felülete kaphatta, fel kellett tételezni, hogy a támasztéknak képzelt darab az edény fenekéhez illeszkedik s a kibontásnál az edényt oldalra dőlve találtuk. Ebben az esetben a támaszték csak láb lehetett, amelynek bizonyára párja is volt.

A másik hasonló lábnak leállott helyét valóban meg is találtuk s így nem volt akadály a teljes rekonstruálásnak, amelyet úgy hajtottunk végre, hogy a kiegészítés hitelességének bizonyítékait mindenkor ellenőrizni lehessen. A rekonstrukció eredményeként bemutatjuk az edényt, amely igen becses adalékot nyújt a neolitikum tárgyi néprajzához.

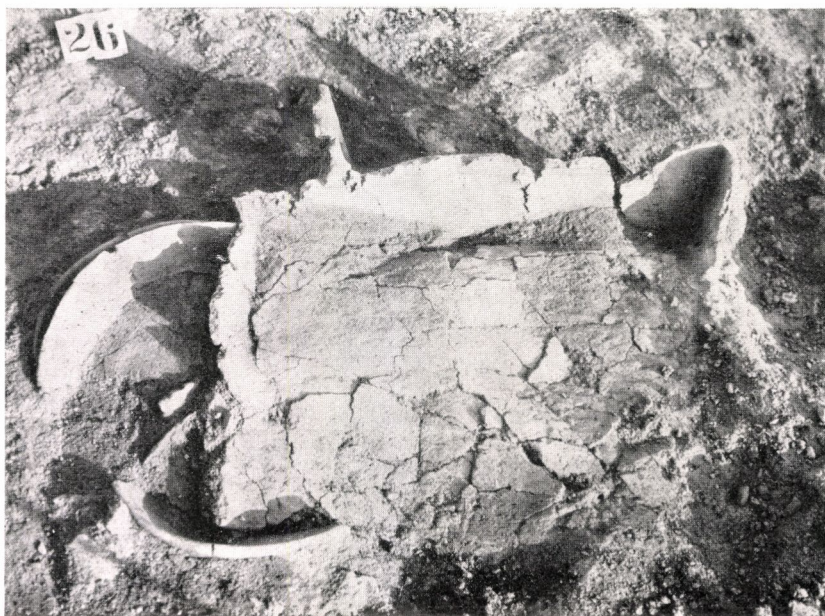
Az edény a szegletes formájú edények közé tartozik, ami csak annyiban meglepő, mert az edény igen nagyméretű. Szegletes alakok nem tartoznak a ritkaságok közé a tiszai kultúrában, de ilyen nagyméretben tudtunkkal még nem fordultak elő. De az alak teljes kiképzése, főleg a különös formájú lábak alkalmazása egészen szokatlan (140. kép).

Az edény hosszúsága 69, szélessége 48, teljes magassága 65.5 cm, amelyből a lábakra 15.5 cm magasság esik. A térfogat kiszámításánál tehát a 69, 48 és 50 cm-nyi adatok jöhetnek figyelembe.

Kétségtelenül gabonatarató edény lehetett, amelyeknek fejlődésében jelentős hely illeti meg. Az eddig ismert gabonatarató edények nagy méretük dacára sohasem állanak lábon. Fenekük közvetlenül érintkezik a talajjal, hacsak valamivel fel nem támasztották. A kökénydombi telepen azonban — bár több nagyméretű edényt találtunk, egynél sem lehetett az alátámasztást megállapítani. A lábnak, különösen ilyen alátett deszkaformában való alkalmazása egészen új, mert a lábak, amennyiben előfordulnak, mindig nyulványszerűek.



138. КЭР.



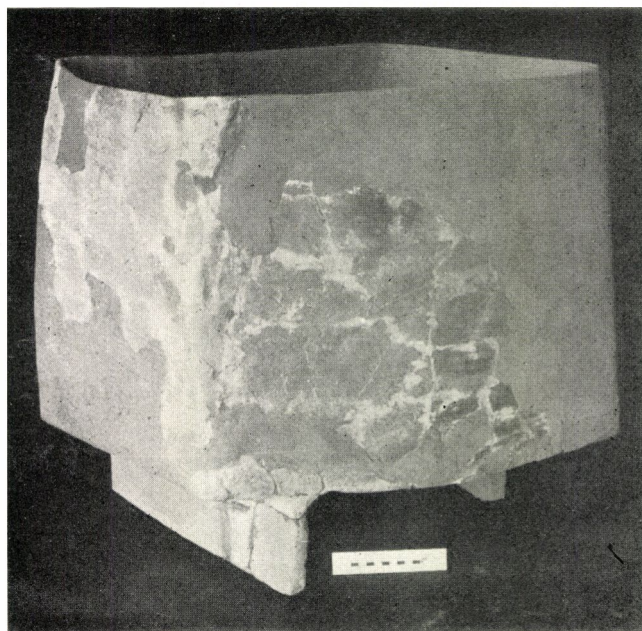
139. КЭР.

Kétségtelen, hogy a földdel nagy felületen érintkező gabonás edényekben a gabona könnyen megnedvesedhetett és így meg is romolhatott. Ezen akart tehát a neolitikum embere segíteni akkor, amikor ezt az ismertetett edényformát készítette és aránylag magas lábakra helyezte.

Ez az edény s főleg annak hiteles ásatásból való származása az első adat arra,

fordultak elő. Ezeknek ugyanis csak egy részét tekinthetjük a házorom díszeknek, nagyobb részük azonban ugyanilyen formájú edények tartozékai lehetnek. Ezt bizonyítja a csókai szegletes edény is, amelynek díszítő motívumai a Tiszai-kultúrát annyira jellemzik.

A rekonstrukció után a fénykép és edény összevetése alkalmával meg lehetett állapítani, hogy az edény erősen



140. KÉP.

hogy a gabonát lábonálló ládába helyezik el, aminek későbbi nyomával mai napig is találkozunk az alföldi magyar kamrájában a szuszék vagy szekrény formájában.

Ennek a leletnek jelentőségét nemcsak az adja meg, hogy a neolitikum emberének gondolkozásáról egy újabb adalékkal szolgál, hanem az is, hogy felvilágosítást nyújt azokról a nagyméretű, sokszor díszített lapos töredékekről, amelyek telepinken, így főleg a csókai és kökénydombi telepeken olyan nagy számban

megrongált állapotban oldalt feküdt a kunyhó romjai közt. Helyezete és megrongált állapota mutatja, hogy elpusztulásának okait nemcsak a telepen pusztító tűzvészben kell keresnünk, hanem annak erőszakos feldúlásában és felégetésében, amivel mindenkor számolnunk kell egy kultúra utolsó periódusából származó telepen.

Az elmondottak is igazolják, hogy a fényképezőlencsének »objektív» látását még a legbegyakorlottabb megfigyelő

szeme sem tudja pótolni s az esetleges téves megfigyelés korrigálásában milyen nagy szerepe van a jó fényképnek.

(Szeged.)

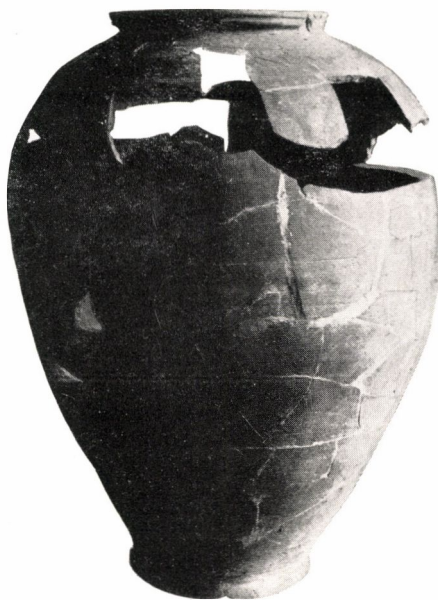
Banner János dr.

A hullámvonaldíszítésű agyagedrek elterjedése és kormeghatározása.¹

M. Jahn alapvető tanulmányában a Kr. u. IV. század vandál edényeinek egy általa elsőnek feldolgozott, különös figyelmet érdemlő csoportjára alkalmazta a «Krause-veder» elnevezést.² Nagy hasas edények ezek gömbölyűen domborodó vállal, rövid, szűk nyakkal és vastagabb, gyakran felül lesimitott és előreugró széllal. Legtöbbjük díszített, főleg hullámvonalak vagy egyenesen körülfutó mélyített vonal által. Felsőszilézia számos hasonló lelete alapján a Kossinna- emlékkönyvben bővebben foglalkoztam ezen edénycsoporttal,³ ismételten tekintetbe véve Magyarországot és a szomszédos területek anyagát. Ehhez szeretnék az alábbiakban több ki egészítéssel szolgálni.

A dunamelléki területen három, népi és részben időbeli tekintetben különálló

csoportot különböztethetünk meg, melyek alak- és díszítéstechnika szempontjából rendkívül közel állnak egymáshoz. Az első a kelet-germán, főleg vandál csoport, a másik a provinciális római és a harmadik egy mindeddig figyelmen kívül hagyott dák csoport, melynek emlékei — eddigi anyagunk szerint — a késői La Tène-korba és a korai római császárság idejére esnek (l. Erdély dák várainak leleteit).



141. KÉP.

Cca $\frac{1}{14}$ nagyság.

¹ Tanulmányutamhoz nyújtott támogatásért őszinte köszönetemet fejezem ki úgy a «Notgemeinschaft»-nak, mint Felsőszilézia elnökének és tartományfőnökének. Egyúttal hálás köszönetemet nyilvánítom mindazon szaktársaknak és múzeumvezetőknek, akik munkámban előzékenyen segítségemre voltak.

² M. Jahn, *Funde aus dem IV. Jahrh. n. Chr. Altschlesien*. Bd. 1, Breslau, 1926, S. 86 és köv.; továbbá *Schlesien zur Völkerwanderungszeit*, Mannus 4. *Ergänzungsband*. Leipzig, 1925, S. 147—156.

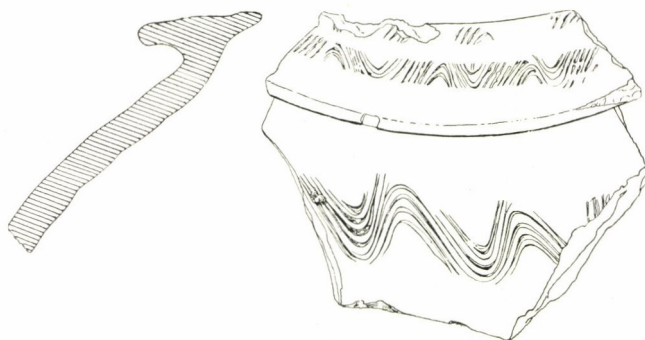
³ Richthofen, *Germanische Krausengefäße des IV. Jh. n. Chr. aus der Provinz Oberschlesien und ihre weitere Verbreitung*, Mannus 6. *Ergänzungsband* (Leipzig, 1928), S. 73—95. Az akkor még ismeretlen idetartozó töredékekről l. pl. Goschütz-Neudorf, Kreis Grosswarthenberg, Provinz Niederschlesien (Mus. Breslau, I. Petersen, *Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit*. Bd. 1930, S. 74), továbbá Dziergowitz, Kreis Cosel, Hohndorf, Kreis Leoberschütz és Schwammelwitz, Kreis Neisse (Museum Ratibor). — A Mannus 6. *Erg. Bd.*-ban közölt töredékek keresztmetszete tévesen ferdén állóan lett közölve és ezáltal helytelen képet ad edényeinkről. Helyesbítést jelen dolgozatunk teljes vederképei nyújthatnak.

A kis leletek szerint ez a kultúrréteg a dák uralom fénykorából való (mely Borebistes király uralkodására esik Kr. e. 70—40) és a Kr. u. I. századig terjed. Ilyen hordónagyságú dák agyagedényeknek sorozatát láthatjuk a kolozsvári egyetem archaeológiai intézetében. Ezek közül egyet bemutatunk. Lelőhelye a hunyadmegyei Koszcesd, románul Costești, Szászvárostól délre⁴ (141. kép). Hasonló

⁴ A fényképet és annak közölhetését E. Panaitescu professzor úrnak köszönöm. — L. továbbá D. M. Teodorescunak a koszcesdi telepre vonatkozó jelen-

hullámvonalas és árkos vagy csak árkos díszítésű ugyanezen gyűjtemény több rokon-darabja. A perem többnyire egyszerűen le-simított és nélküli a képünkön látható körülfutó kis árkot is. Színük külön-böző, vannak köztük vöröses vagy szürkés darabok is. Mindegyik világosan mu-tatja, hogy korong igénybevételével ké-szült. Több hasonló alakú, díszítés nélküli agyagedény van a szófiai Nemzeti Mú-zeumban. Egy barnás darab pl. Tschir-panskóból származik, a délbulgáriai Phi-lippopol közeléből. Mikow dr. — Szofia — szíves közlése szerint 1928-ban gazdasági munka közben Eremijában vagy 300 ha-

ilyen díszítésű töredékünk Besztercéről és Mártonfalváról¹ (142. kép). Ha a besz-tercei töredék nem dák eredetű — ami valószínű — akkor csak későcsászárkori germán anyaghoz tartozhat, ezt megerő-síti szemcsés agyagja is. Durva anyagú, részint hullámvonalas díszítésű császárkori töredékek — amelyek könnyen lehetnek germán vagy dák eredetűek és részben agyagvedrekből származnak — Sepsi-szentgyörgyről is jutottak a Székely Nemzeti Múzeumba. Az egyik díszítését ferde vonalozású, egymással hegyük-nél talál-kozó háromszögek képezik. Ugyanitt két ép agyagveder is van Mártonfalváról.



142. KÉP.
Cc 1 $\frac{1}{3}$ nagyság.

sonló edény pusztult el, mielőtt egy múzeum a leletről tudomást szerezhett volna. A bolgár archeológusok véleménye szerint ezek is Bulgáriából származhattak, mégpedig a Kr. u. I—V. század trák-római telepeiről. Zárt leletek, pontos da-tálást elősegítő kísérőanyaggal itt, úgy látszik, még nem kerültek elő, minden valószínűség szerint kora császárkori trák készítményekkel állunk szemben, melyek közel állnak az említett erdélyi csoport-hoz.

Ügylátszik, hogy a dák edényeken a hullámvonalas díszítés néhol a sima pe-remeken is szerepel. Erdélyből van egy

(Lt. sz. 133, 1883.) Az egyik díszítés-nélküli, töredékes széle erős kiegészítés-re szorult. Egy széttörött fedéllel került elő, belsejében nem volt semmi (143—144. kép). Színe — miként a másik példányé is — szürke. Mindkettő lakótelepről szár-mazó élelmiszertartó edény. Úgy a töre-dék, mint a két ép példány kísérőleleteiről mit sem tudunk; az egyik példány szere-pel a Székely Nemzeti Múzeum Értesítőjé-ben. I. 57. o., az alábbiak hozzáfűzésével: «Háromszék megye területén — eddigi leleteink szerint — nem volt se kisebb, se nagyobb római település. Sepsiszent-

tését, Anuarul comisiunii monumentelor istorice pd. 1929. Bukarest — Kolozsvár 1930, S. 265—298.

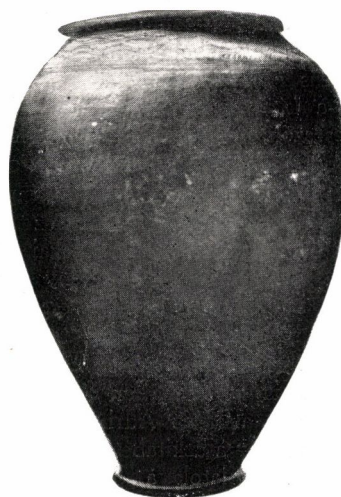
¹ Wien. Nat. Hist. Museum. L. Mannus 6. Erg. Bd. S. 94. — Mártonfalva. Székely Nemzeti Múzeum Sepsiszentgyörgy. Lt. sz. 5584.

györgy, Kézdivásárhely és Besenő barbár települései arra vallanak, hogy a régi lakosság római uralom alatt is megmaradt. Csak a berecei és komollói castrumok őrzését látták el a rómaiak. A Háromszék megye területén előkerült római tárgyak barbárok birtokába juthattak. Ezek közül megemlítünk egy 73 cm magas, Mártonfalván talált amphorát. Nyaka alatt és a szájnylás szélén az a — szlávnak mondott — hullámvonal látható, amely az ország más részeiről származó, népvándorláskori tárgyakkal előkerült edényeken szerepel. Háromszékben római korbeli leletekkel fordultak elő, de a sepsiszentgyörgyi, besenői és kézdivásárhelyi leletek félreismerhetetlenül barbár jellegűek. A mártonfalvai edényt azonban nem igen készíthette barbár ember. Nyakánál hirtelen kiszélesedő, lefelé egyenletesen karcúbbodó alakja (kerülete 159 cm) 17,5 cm átmérőjű alapjával bizonyos könnyed benyomást gyakorol. A sötét agyag égetésének fejlett technikája is azt bizonyítja, hogy római fazekas munkája, aki néhány népi motívumot használt fel a díszítéshez. (L. példaképen a Székely Nemzeti Múzeum néhány párkányos tégláját Berecéről.)»

Azt hisszük, hogy a mártonfalvi vedreket sem készíthette provinciális mester. E gondos technika már a dák várak néhány élelmiszertartó edényén is megfigyelhető és valószínűleg Mártonfalván is dák anyaggal állunk szemben. Időmeghatározás szempontjából Dömötör fentebb közölt véleményéhez csatlakozunk, pontosabb meghatározás még nem lehetséges.¹

Ilyen agyagedényhez tartozhatott a nagyszabedű múzeum körülfutó árkok közt többszörös hullámvonallal ellátott töredéke, amely Salamonfalván tipikusan dák

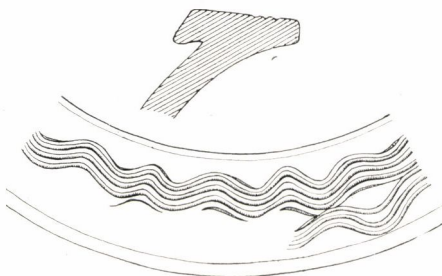
edények társaságában került elő (pl. egy lábastál és egy kis durvább fazék, nyaka alatt pettyezett dísszel.)² Ilyen hullám-



143. KÉP.

Cca $\frac{1}{11}$ nagyság.

vonalas dák edénytöredékek legészakibb biztos lelőhelye tudomásom szerint a pécskai nagy sánc,³ amelynek anyagát



144. KÉP.

Cca $\frac{1}{3}$.

Dömötör római császárkorinak tartotta. Ezt a nézetet magam is vallottam és a

¹ A mártonfalvi leletek fényképeit és adatait a Székely Nemzeti Múzeum és Sebestyén dr. úr előzetes közlésének köszönöm, aki a Székely Nemzeti Múzeum Értesítőjére is figyelmeztetett. Szíves közvetítésért Roska Márton tanár úrnak fejezem ki hálás köszönetemet.

² Ez a két edény a Pärvan (Getica, Frühgeschichte Daciens, Bukarest, 1926, Abb. 2, S. 552 és Abb. 41, S. 742) által közölt kulturához tartozik.

³ L. Dömötör L. Arch. Ért. 1901. 327. o.

cserepeket a Kr. u. IV. század germán anyagához soroztam.¹ Most azonban inkább Pârvan nézetéhez csatlakozom, aki igen helyesen dák eredetűnek mondja és a segesvári és hasonló leletek kapcsán még Latène korabelinek tartja. E meghatározás szempontjából különösen fontosak a kísérőleletek közt szereplő dák lábascsészék, amelyekkel Pârvan bővebben foglalkozott.² Andriesescuhoz csatlakozva kimutatta, hogy ezen edények a dák kerámiának még a Latène-hez tartozó vezéralakját képezik. A pécskai nagysánccon előkerült talpas edény Pârvan szerint itáliai, venetiai-illyr eredetű és először az Adria vidékén terjedt el. Bizonyítékul említi a római Museo della Villa Giulia publikálatlan darabját. Szerinte ez az alak az Adriától kelet felé terjedt, amikor a szkitabetörés által megszakadt kapcsolatok a dák telepek és Északnyugat-Itália közt a korai Latène korban újra feléledtek. A Latène-korbeli dák talpas edények egy részénél Pârvan jogosan tételezi fel a helyben való keletkezést (p. 583), de a hallstattkorbeli bronzedényekkel való összefüggés feltételezését nagyon kérdésesnek tartjuk. Pârvan és Andriesescu nézetével szemben szerintünk nincs ok arra sem, hogy a típusokat mint «régi hagyomány-t» a Dunamellék fiatalabb kőkorbéli talpasedényeivel kapcsolatba hozzuk.³ Ehhez hiányoznak a közbeeső fokok, tehát minden bizonnyal csak konvergenciával állunk szemben. Keletnémetország és Nyugatlengyelország lausitzi kultúrájához tartozó újabb bronzkorbeli «Posen-i kehely» — Andriesescu és Pârvannal szemben — sem hozható semmi összefüggésbe a Dunavidék más

talpasedényeivel, hanem önálló csoportot képez. Nagyon öröndetes, hogy e két tudós sem fogadja el Kostrzewski helytelen nézetét a Magyarországon is felépő lausitzi kultúra szláv eredetére vonatkozólag.⁴ Pârvan különösen hangsúlyozta e kultúra illyr-trák jellegét.⁵ A trák feltevés — szemben az illyr eredettel — újabban mindkevésbé tartja magát. Nem fogadhatjuk el Pârvannak azon nyelvtudományi és archeológiai feltevését sem, mely szerint számolnunk kell a dákoknak késő-hallstattkori, Posenig terjedő északra vándorlásával. Túl messze vezetne, ha bővebben cáfolnók Pârvan érveit.⁶ Ma már túlhaladott Wosinsky egyébként érdemdús dolgozata (Arch. Ért. 1891. 211. és köv.), melyben a legkülönbözőbb eredetű és korú talpasedények közt próbált összefüggést konstruálni.

Hogy a trák-teória megszorított mértékben alkalmazható-e a lausitzi kultúrára, ez attól függ, hogy pontosan mit értünk lausitzi kultúra alatt többek közt Magyarországra nézve is. Ha például ide sorozzuk — mint az újabb lengyel irodalom általában — a galíciai úgynevezett Czechy—Wysocko-kultúrát⁷ mint lausitzi-skyta keveréket, akkor itt lehet némi szerepe a trák, azaz dák-géta befolyásnak is.⁸

⁴ Richthofen, Gehört Ostdeutschland zur Urheimat der Polen? Ostdeutschlandschriften Nr. 2, Danzig, 1929 és Aus Oberschlesiens Urzeit I. Oppeln, 1929.

⁵ Id. m. 193—194.

⁶ Újabban Childe figyelemreméltó okokkal támasztotta alá a trák feltevést. (The bronze age. London, 1939, S. 245.) Id. m. 211—220., 281., 368. és 730. old.

⁷ L. J. Kostrzewski, Ebert, Reallexikon Bd. 9, Ostpolnische gemischte Gräberfelder címszó alatt.

⁸ A kérdés megítéléséhez l. Richthofen, Gehört Ostdeutschland zur Urheimat der Polen? S. 34. — Ezen agyagedényeknek más, trák, illetőleg dák-géta jelenségekkel való összefüggésére már Hadaczek is helyesen rámutatott. (Zum Goldschatz von Michalkow. Jahresb. des österr. Arch. Inst. Bd. 9. Wien, 1906, S. 32—39.) Hadaczek még elképzelhetőnek tartotta ezen lelet trák, illyr, vagy mint

¹ Mannus 6. Erg. Bd. S. 94.

² Hasonló talpasedények kerültek elő a keletgalíciai Lipica sírmezéről (Krakó, Múz.). Mindezek alapján Tackenberg e gótnak mondott leletet koracsászárkori dáknak tartja. (L. Richthofen Mannus 6. Erg. Bd. S. 93—94 és Antoniewicz, Archeologia Polski (Varsó, 1928, S. 174). Bővebb fejtegetést a Mannus 22. kötetében megjelenendő cikke fog szolgáltatni.

³ Pârvan id. m. S. 144 és 203.

A hullámvonalas díszítésű dák agyag-edények tárgyalásánál felmerül még az a kérdés, hogy vajon minő viszonyban állnak a provinciális római kultúrával. Mostani tudásunk szerint ez a kultúra a Kr. u. I. században alakul és elsősorban a dunamelléki területekre szorítkozik.¹ Viszont a legrégebb ilyen dák edények már a későlatène-korban előfordulnak. Ez a csoportja a dák edényeknek nem érezhet semminő provinciális római befolyást, míg a kelta és délen (pl. a Bukarest melletti Crăsaniból) görög hatás is érezhető.² Tehát e dák edények keletkezése nem vezethető vissza a provinciális római kultúrára, sokkal valószínűbb, hogy e dák edények a Dunavidéken hatással voltak a provinciális római kerámika megfelelő típusának kialakulására. A dák kerámia területén belül a hullámvonaldíszítés nem szokatlan, előfordul azokon a kis, durva, bütykös edényeken, melyek formája még tisztán a Latène-korba utal.³ Már a késő-Latène-korbéli kelta kerámiában is előfordul a hullámvonal, l. a Stradonitz

melletti Hradisch leleteit (Nat. Mus. Prága és Nat. Hist. Mus. Wien). A hullámvonalas dísz különösen olyan kerámiái csoportoknál lép fel először, ahol a fazekaskorongot még nem használták sok idő óta, még pedig más kultúrcsoportoktól, — helytől és időtől függetlenül.⁴ Hogy a dák kerámiában való fellépése idegen befolyásnak köszönhető-e, azt ma még nem határozhatjuk meg.⁵ Amíg azonban súlyosabb okok e hipotézist nem teszik nélkülözhetetlenné, eltekinthetünk tőle. Különböző területek-



145. KÉP.

Cca $\frac{1}{8}$ nagyság

újában Rostowtzeff, kimmer eredetét. L. erre vonatkozólag S. P. Schestjakow, *Kimmeriitzi w archaologii Ukraini. Jub. Sbirnik na poschanu Akademika D. J. Bagalija*. Kiew, 1927. 306. o. és Párvan id. m. 282—283 és 305. Ebert ezzel szemben a michalkowi és más hasonló természetű kincsleletnek a népi hovatartozóságát még egyelőre visszautasította. *Der Goldfund von Dalj. Jahreshefte des Öst. Arch. Inst. Bd. 11.* Wien, 1908. A magunk részéről hajlunk Párvan dák-géta nézetének elfogadására.

¹ Richthofen, Mannus 6. Erg. Bd. Hullámvonalas díszű, provinciális római edénytöredékek, amelyek ilyen agyagveder tartozékai lehetnek, — Észak-Afrikában is előfordulnak. L. a hamburgi Museum für Völkerkunde Kartago környéki leleteit. [Szükséges lenne összefoglalni a provinciális római és egyéb császárkori kerámika hullámvonalas díszítéseit.] Ide tartozó provinciális római agyagletek közül említjük a hollandiai Maas melletti Nederzettingent. (Kr. születése körüli időből; l. Internationales Archiv für Ethnologie. Bd. 30, Leyden, 1929, Abb. 14c) és Kastell Feder bei Auer Dél-tirolban. (Bozen. Museum. Kat. sz. 2786.)

² Párvan id. m. 189. és köv. és 742.

³ U. o. 742. o. 58. kép. Párvan úgy véli, hogy ezen edénytípus faedények alakját követi. (187. o.) Ezzel szemben mi inkább azon bütykös edények tovább-

ról eredő — főleg osztrák és bajor — hullámvonalas díszítésű provinciális római vedrekkel másutt már röviden foglalkoztam.⁶ Ilyen edénytöredékek kerültek elő a

fejlődésére gondolunk, melyek az illyr-dák-trák kultúrterületen, valamint a lausitzi kultúrában a korai vaskorszaktól fogva szerepelnek. — L. Mannus 22, 284—285. o.

⁴ L. továbbá Schuchhard, *Alteuropo*, 2. kiad. 209. o. és van Scheltema «Wellenornament» (Ebert, *Reallexikon der Vorgeschichte*).

⁵ Andriesescu id. m. 64—66. o. és Párvan id. m. 344 és 385. o.

⁶ Mannus 6. Erg. Bd. S. 88—89, Abb. 6^b és S. 75, Abb. 6^d.

Hrtkovci melletti római telepen.¹ A székesfehérvári múzeumban több hullámvonalas díszítésű provinciális római edény van, melyek közül egyet — lelőhely: Pusztadobos — bemutatunk² (145. kép). Több más jellegzetes melléklettel — ezek közt egy rossz állapotban levő Diocletian-érem, egy bronzedény és egy fibula³ — egy kőládásírból került elő. A leletek szerint a III. sz. végén vagy a IV. sz. elején került a földbe.

Nagyon hasonló példány került elő Székesfehérváron (Múzeum kat. sz. 1725), melynek körbefutó sekély rovátkolása jól megkülönbözteti azt a germán típustól. A szürke színű edény minden bizonnyal provinciális római és a Kr. u. III. századból származik. Hasonlóképpen provinciális római, de a korai császárság korából való a Mór melletti Pusztanánán előkerült, hullámvonal nélküli edény. (Székesfehérvári Múzeum Lt. sz. 5891.) Körülfutó sűrű árkok mellett az alsó részén kis harántvonalkákból álló szalag fut körül, ez a motívum távol áll úgy a germán, mint a dák keramikától, ellenben gyakori a koracsászársági provinciális agyagedényeken.

A provinciális római agyagedények e típusa a korai császárság korától kezdve a későig előfordulnak, míg a belőlük eredő keletgermán hullámvonalas díszű típus csak a IV. században lép föl.⁴ Ennek a germán típusnak biztos magyarországi példái a rakamazi telepről eredő edénytöredékek (146. kép). (Nyíregyháza, Jóska-Múzeum.) Innen nemcsak több ilyen edénytöredék, hanem későcsászársági germán jellegű lele-

tek is előkerültek, így egy fekete, bütykös edénytöredék.⁵ A legfontosabbakat ezek közül bemutatjuk.⁶ Ugyanebben a múzeumban több hasonló hullámvonal-díszű edénytöredék is van, melyek Kenéz, Királytelek és Nagyfalunál kerültek elő. Ide tartozik egy Polgárról származó, bélyegzővel díszített szürke cserép is, amely valószínűleg egy későcsászársági germán edényről származik. A rajta levő háromszögletes bélyegző hasonló alakban Felsőszilésia és Norvégia későcsászársági germán agyagedényein is előfordul.⁷ Ugyancsak germán jellegű hullámvonalas töredékek kerültek a Szabolcs megyéhez közeli Beregszászról a munkácsi múzeumba.⁸ Szabolcs megye és a szomszédos területek említett IV. századi germán edénytöredékei valószínűleg vandál eredetűek,⁹ annál is inkább, mert erről a területről már a III. századból eredő tipikusan vandál leletek is előkerültek.¹⁰ Ez a megállapítás vonatkozik a Szlovákiában különböző telepeken előkerült későcsászársági, hullámvonal díszű, germán jellegű edénytöredékekre is. Az általam már más helyen közölt¹¹ idetartozó lelőhelyekhez

⁵ Altschlesien. Bd. I. Breslau, 1926, S. 91, Abb. 4, 6. További példák Felső- és Alsószilésia Kr. u. IV. századi vandál telepeiről a ratibori és breslaui múzeumban.

⁶ A felvételekért és a szíves engedélyért Kiss Lajos igazgató úrnak hálás köszönetemet fejezem ki. (l. 146. kép.)

⁷ Mannus 6. Erg. Bd. S. 77, Abb. 2a és 2d és S. 87–88 és J. Boe. Jernalderens keramik i Norge, Bergen 1931. 296. és 298. kép.

⁸ A telep leletei közt több későcsászársági germán töredék került elő, hasonlóan a Mannus 6. Erg. B. S. 83, Abb. 5^b alatt közöltekhöz. Az innen eredő többszörös hullámvonallal díszített edénytöredék gondosan simított szürke felületű, míg egy másik hullámvonal nélküli töredék a vastagfalú durva edényekhez tartozik.

⁹ Richthofen, Einige vandalische Funde aus dem Kom. Szabolcs. Arch. Ért. 1930, 228 és Wandalische Funde aus der Gegend von Munkács-Mukačevo (előkészületben).

¹⁰ Diclescu, Die Wandalen und Goten in Ungarn und Rumänien. Leipzig, 1923. Mannusbibliothek Nr. 34, S. 7 és J. Pasternak, Ruské Karpathy v archeologi. Prag, 1928, 66. o. és Richthofen id. m.

¹¹ Mannus id. m. S. 87 u. 94.

¹ Petersen dr. Breslau szíves közlése szerint a zágrábi múzeumban.

² A fényképért, valamint a közlés szíves megengedéséért Marosi A. igazgató úrnak hálás köszönetemet fejezem ki. (145. kép.)

³ Múzeumi és Könyvtári Értesítő. 7. Budapest, 1913, 196. o. Ugyanezen sírlelet egy másik érdekes darabja egy töredékes fatábla, amelyet egy napot és holdat ábrázoló bronzvasalás díszít, — közölve Arch. Ért. 1894, 282.

⁴ Mannus 6. Erg. B. S. 88–89.

ez alkalommal még a következőket csatolom: Hernádbüdi, Abaúj-Torna m. (Kassa, Múzeum. Lt. sz. 1248) és Felsőkubin, Árva m. (Kubinyi-gyűjtemény).¹ Idetartozik néhány díszítés nélküli edénytöredék is, melyek más, tipikusan germán leletekkel Árkán (Abaúj-Torna m. Kassa, Múzeum. Lt. sz. 452), Nagy-Biszterec (Árva m. Kubinyi-gyűjt.) és Felsőkubinon

emlékek meghatározása, melyek a három tekintetbe jövő kerámiai csoport (dák, provinciális római és későcsászárkori germán) egyikébe sem sorolhatók, csak megfelelő kísérőleletek alapján lehetséges. Mivel Magyarországon az említett edénytípussal technika és díszítés szempontjából rokonleletek szarmata és avar emlékek közt is szerepelnek,³ lehetséges, hogy ehhez



146. KÉP. ¹/₁ nagyság.

(u. o.) kerültek elő. Az általam nem említett többi magyarországi hullámvonalas díszítésű edény és edénytöredék népi és korbéli hovatartozósága egyelőre pontosan még nem állapítható meg.² Olyan

a csoporthoz is tartoztak hasonló típusú agyagedények. Ez irányban csak újabb ásatások adhatnának pontosabb felvilágosítást. Mindenesetre a hullámvonalas díszítésű agyag«vedrek» (Krausen) Magyarországon és a szomszédos területeken a

¹ Ez alkalommal is legmélyebb hálámat fejezem ki Kubinyi Miklós úrnak, aki patriarchális kora ellenére személyesen vezetett végig gyűjteményén.

² Mannus 6. Erg. Bd. S. 95, továbbá egy alul láb-szerűen összeszűkülő, többsoros hullámvonallal és a vállán körülfutó árkokkal díszített agyagedény Kamarásról, a szegedi múzeumban. Ugyanitt egy hordó-

szerű, dísztelen agyagedény Algyőről. Alföldi tanár úr szíves közlése szerint az esztergomi múzeumban is van két, valószínűleg germán eredetű nagy agyagveder.

³ További példák a budapesti, kecskeméti és székesfehérvári múzeumban.

Kr. u. első századok kerámiai anyagának figyelemreméltó csoportját képezik és nagyrészt — mint láttuk — népi és időbeli hovatartozás szempontjából¹ is besorozhatók.

PÓTLÁS.

Jelen dolgozatomat 1930-ban lezártam és azóta kiszedve állt. Időközben megjelent Beninger E. munkája: «Der westgotisch—alanische Zug nach Mitteleuropa» (Mannus-Bibliothek Nr. 51, Leipzig 1931). A 115—118. oldalakon foglalkozik agyagvedreink keletgermán csoportjával, de ez a — egyébként elismerendő — megemlítés nem mentes néhány félreértéstől. Új eredményeinek helyességét egyelőre nem tudjuk elismerni. Beninger átveszi azt a nézetemet, mely a dák agyagvedreket gót befolyással magyarázta, de hozzáteszi, hogy ez az eredet a dák vedreknél gyakori bélyegdiszre nem vonatkozik. Ezek számára a római császárkori pannoniai edények bélyegeihez fordul mintaképert, hangsúlyozva, hogy a vandál vedrek profiltípusa nem ezekre, hanem egy gót kiindulópontra vezethető vissza. Az agyagvedrek hullámvonalas díszítése szerinte kvád közvetítéssel jut el a vandálokhoz. Az összetartozó jegyeknek különböző forrásokból való származtatása kissé erőltetett és módszertanilag sem helytálló. Az előbbieken ismertetett, Magyarországról és a szomszédos területekről származó vedrek több szempontból hatástalanítják Beningernek a dunavidéki-eredettel szemben táplált kételyeit. Római provinciális Dunavidék alatt én — Beningerrel ellentét-

ben — már eleve nemcsak Ausztriára gondoltam. Mivel régebben nem rendelkeztem elegendő magyarországi összehasonlító anyaggal, kénytelen voltam a *Kosinnafestschrift* 1928-ban megjelent kötetében főleg osztrák anyagra hivatkozni. Az ott említett oberhollabrunni cserép késői datálása (VI. sz.) előttem sem volt ismeretlen. Az agyagvedrek idő- és eredetmeghatározásához ezt a példányt különben sem akartam felhasználni. Csak a háromszög alakú bélyegeknél a későgermán agyagiparban való elterjedtségét bizonyította (pl. az V. században Norvégiában is szerepel). Minden bizonnyal tévedésen alapszik B. azon adata, hogy a keletgermán vedrek ritkán készültek korongon. Éppoly kevésbé jogosult azon ellenvetése, mely az általam említett Amstetten melletti Wassering edényeire vonatkozik. Hogy ezek koracsászárkori leletek, azt magam is hangsúlyoztam. Pöchlarn-ból származó római provinciális cserepek általam való korai datálását sem gyöngíti ellenvetéseivel. Teljesen mellőzi azt az igen fontos hullámvonalas agyagvedret Bécsből, amelyet én igen döntőnek tartok. Hullámvonalas vedreknek későcsászárkori előfordulását a római provinciális Dunavidéken megerősíti most a pusztadobosi zárt lelet. Szerintünk mindezeknél nincs szükség arra, hogy a vandál vedreket a gótanyagból származtassuk. Talán igaza van Beningernek abban, hogy több galíciai vedertöredék mondható gót eredetűnek, semmint én 1928-ban, fenntartással, annak tartottam.

Hasonlóan tévedésen alapulhat Beningernek azon kijelentése, hogy a galíciai sírmezőknél én a gót komponenszt jelentéktelennek tartom. Ezeket a tipikusan vandál leleteket sosem bíráltam meg másként, mint Tackenberg.²

Éppígy félreérthette Beninger erre vonatkozólag Antoniewicz nézetét is, aki

¹ Feltűnő, hogy miként Galiciában, úgy Magyarországon sem fordulnak elő azok a csillagalakú bélyegek amelyek Szilézia vandál edényein gyakran felismerhetők. Az eddig ismert galíciai agyagvedrek részint vandál, részint gót eredetűek. L. Mannus 6. Erg. Bd. 90—94. Galícia településtörténetének eddigi ismerete nem zárja ki, hogy itt a Kr. sz. körüli időben dák településsel is számolhatunk. (L. Tackenberg Mannus 22. kötetében megjelenendő cikkét.) E szempontból azonban a Mannus 6. Erg. Bd. közzölt galíciai edények és edénytöredékek itt nem jönnek számba.

² K. Tackenberg: Zu den Wanderungen der Ostgermanen (Mannus Bd. 22, 1930) és B. v. Richtenhofen Mannus 6, Erg. Bd. S. 93.

szerinte Przeworsknál elfogadja a vandál behatást, de az egészet főleg gótnak tartja. Valójában Antoniewicz¹ is vandálnak mondja e sírmezőt és csak néhány agyagedénynél gondol gót befolyás lehetőségére.

(Hamburg.) báró Richthofen Bolko.

Két feliratos római köemlék a Szent Margitszigeten.

I. A Szent Margitszigeten lévő domnikánus kolostornak a XV. századi kibővítéshez tartozó részében egy római oltárkő két összetartozó darabja fekszik. Az 1921. évi ásatások alkalmával került elő mint másodlagos felhasználású, beépített kőanyag. Dr. Lux Kálmán műegyetemi m. tanár úrnak, az ásatások vezetőjének szíves engedélyével ismertethetem a következő darabbal együtt.²

Oltárkövünk két összetartozó darabból álló töredék (147. kép). Felső részén az oltárok jellemző díszített részei, a kiálló abacus s a párnatagok hiányzanak. A feliratos mezeje sem teljes, négy sora maradt meg, de ezek utolsója is csonka. A betűk magassága 5 cm. Az oltárkő magassága 50, szélessége 35, vastagsága 30 cm. Anyaga budakörnyéki mészkő. Feliratából a következő részlet maradt meg:

*I(ovi) o(p)timo m(aximo) | pro salute
Severi et A[n] | tonin[i] d(ominorum) |
[n(ostrorum) Aug(ustorum) . . .]*

Az oltárkövet *Iupiter optimus maximus*-nak Severus és Antoninus császárok üdvéért állították. Oltárkövünkön egykor ennél többnek kellett állani. Szerepelhetett még Geta vagy a császárnő Julia Domna neve is, hiányzik továbbá az állító megnevezése.

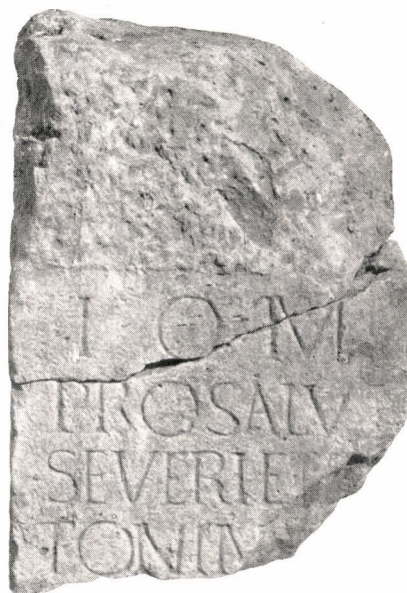
L. Septimius Severus Pertinax nevének egyszerű *Severus* alakban való használata fiának, M. Aurelius Antoninusnak *Anto-*

¹ W. Antoniewicz, *Archeologia Polski*, Warschau, 1928, S. 170—174 és Richthofen id. m. 92. o.

² Oltárkövünket újabban a premontrei templom mellett állították fel.

ninus rövidítésével gyakori. (V. ö. Dessau III, 1 p. 286.) Szokatlanabb azonban, hogy a felségcímetek nem a név elé, hanem utána teszik ki, melyek a mi oltárkövünkön hiányzanak, de eredetileg semmiképp sem maradhattak el.

II. A Szent Margitsziget újonnan felépített premontrei templomának déli oldalához egy római sírkőmaradvány van odatámasztva. Előkerült az 1921. évi ásatások alkalmával.³ (148. kép.)



147. KÉP.

Sírkövünknek hiányzik a felső része, s a feliratos mező baloldali része. Jelen állapotában magassága 85 cm, legnagyobb

³ Itt jegyezzük meg, hogy egy harmadik, még ismeretlen kő is lappang épp a premontrei templomban. Ez nem más, mint az a küszöbkő, mely a templomhoz délről csatlakozó helyiség nyugati oldalának a bejáratjánál van. A sírkő feliratos mezeje teljesen lekopott, de a folytatása, mely a fal alá esik, jobban megmaradt. Ezen egy háromláb (tripos) látható, mint egy áldozati jelenet töredéke. A sírkőnek a fal alá eső részén valószínűleg ép állapotban maradt a baloldalt álló szolgáló, aki áldozati tárgyival az áldozati asztal felé közeledik.

szélessége 73 cm, vastagsága 21 cm. Megmaradt a valószínűleg az elhúnytat ábrázoló főképmező és feliratos rész közti keskeny képmező jobboldali alakja, mely egy camillust ábrázol. Alakunk balra lép, rövid, övnél átkötött, ujjas tunicát visel, balkezeiben valamit tartott (edényt?). Ez az alak nagyon sokszor előfordul a panonniai sírköveken, s az áldozati jelenetes keskeny képmező elmaradhatatlan szereplője. Ez a csonka képmező is egy tripos felé közeledő szolgapárt ábrázolt. Az egyszerű feliratos keret jobboldalához



148. KÉP.

egy lapos háromszög csatlakozik, hogy a tabula ansata benyomását keltse fel. A feliratos mező magassága 30 cm. A betűk magassága 3 és 4 cm közt változik. Töredékes feliratunk a következő: [D(is)] M(anibus) | scordi an- nor(um) | [. s] colastico in fa | [mili]a Lic(inius) Licander b(ene)f(iciarius) leg(ati) | [leg(ionis) II ad(iutricis) f]aci- endun curavit | [Seve]rilla matre titulun p | [olir(?)]i unscridendum curaverunt.

Az elhúnyt, akinek nevéből csak a . . . scordi végződés maradt meg, sc(h)olasticus volt. Római feliratokon ez a megnevezés ritka. A CIL III. kötetében csak kétszer fordul elő. Az egyik egy óbudai

szarkofágon olvasható (CIL III 15,166), a másik a celeiai ókeresztény basilica mozaikpadozatán fordul elő (14,368¹⁰). Ez az utóbbi a mi szempontunkból nem jön tekintetbe, mert az itt megnevezett Leo | [sc]olasticus | . . . egy alacsonyabb egyházi fokozatot jelent.¹ Az óbudai szarkofág felirata azonban már szoros kapcsolatban van az új feliratunkkal. Ezt legelőször Kuzsinszky publikálta (Budapest Régiségei VII. (1900) 38–39. old. képpel). Az elhúnyt L. Sept(imius) Fuscus scolasticus 18 évet élt, s apja, aki Mogentiana municipiumnak decurioja volt, fiát Aquincumba küldte tanulni. Ezeken kívül egy mainzi sírkő felirata érdemel figyelmet (Körber, Römisch-germanisches Korrespondenzblatt I (1908) S. 55–56 = Mainzer Zeitschrift IV (1909) S. 17–18). Itt egy centurio 10 éves gyermekéről van szó, aki scolasticus, s a címe eques Romanus. Az évek szerint itt a scolasticus elemi iskolai tanulót jelent, aki írni-olvasni tanult. Körber hivatkozik Domaszewskire (Studien zur Palaeographie und Papyruskunde II (1902) S. 27), aki megemlékezik egész fiatal tanulókról az egyiptomi Hierapolis 212-ben szerkesztett népszámlálási listái alapján (Z. 5 ἐτῶν ἢ ἑπτάμ. α[τ(α) μ.ανθ(άνων)] és Z. 7 (ἐτῶν): ἑπτάμ. α[τ(α) μ.ανθ(άνων)]). Az óbudai szarkofágon szereplő scolasticus 18 éves, s úgy ő az elemi iskolát már elvégezhetette s a tartomány székhelyén lévő rhetori iskolába járt.² Az új kövünkön az évszám hiányzik, de a helye azt mutatja, hogy olyan évekről lehet szó, melyek legalább négy vagy öt számból állottak, mint VIII, IX, XIII, XIIIII vagy XVII, XVIII, s így mind a két esetben vagy a mainzi kő vagy

¹ V. ö. E. Riedl, Reste einer altchristl. Basilica im Boden Celeias. Jubiläumspublikation der Z. K. 1898, S. 46 ff. — G. Schön, Mosaikinschriften aus Cilli, Jahreshefte I (1898), Beibl. 29 f. — W. Schmid, Forschung in Österreich 1912–1924. XV. Ber. der röm.-germ. Komm. 1926, S. 207.

² Felemlítendőnek tartom egy soproni sírkőnek a feliratát (Bella, Arch. Ért. XXXI (1911), 366. old.), amely a legio XV. Apollinaris egy veteranusáról emlékezik meg, aki magister lud(orum) volt.

az óbudai szarkofág éveinek számához járunk közel. A mi új scolasticusunknak közelebbi megjelölése *in fa[mili]a*, mely szerintem nem annyit jelentene, hogy otthon tanult, s a házhoz fogadott magistere volt, hanem magát az iskolát s ennek a jellegét (hasonló használatra v. ö. *Dessau III*, 2, p. 731, 950 a gladiatorokkal stb. kapcsolatban). Ezek a sírkövek a Kr. u. III. századi viszonyokról számolnak be. Az Edictum Diocletiani-ból tudjuk, hogy szabályozva volt a különféle tanítók fizetése, s a tanügy még a IV. században is további fejlődést ért el. A tartományi székhelyeken, mint Aquincumban is, már szervezett iskolák állottak.¹ A második sor végén az *in fa[mili]a* helyett *in fa[nti]-ra* is gondolhatnánk, bár ez a scolasticus mellett nehezen állana meg. Az *infans* megjelölést ritkán nagyobb gyerekekre is használták, pl 8 (*CIL III* 3107), 9 (2612), 10 (8906, 9822) és 11 évesekre is (8934).

Az elhunyt apja, *Lic. Licander*, foglalkozására nézve *b(ene)f(iciarius) leg(ati)[leg(ionis) II ad(iutricis)]* volt. A legio kitételére a következő 5. sor hiányzó helyéből kell következtetni. A legio II adiutrix beneficiariusai felsorolva találhatók a *CIL III* p. 2474. (V. ö. *Domaszewski*, Die Beneficiariereposten und die römischen Strassennetze. Westd. Zeitschr. XXI (1902) S. 158 ff, különösen 176 ff.) Az anyának neve *[Seve]rilla* a ritkább nevek közé tartozik.

Mondattanilag a felirat szerkezete egész rossz. Írástani és nyelvtani szempontból is vannak megjegyeznivalóink. Jellemző az A, G, L és S betűk írása. A 3. sorban *[s]colasticus* áll *scholasticus* helyett, mert a c után az aspiratio, mint oly gyakran, e szónál is eltűnt. (V. ö. *Körber*, Mainzer Zeitschr. IV (1909) S. 17.) A *faciendum* és *titulum* szavakban a szóvégi m betű n-né változott, ez gyakori eset. (V. ö.

CIL III p. 2572, 2676 ; *Dessau III*, 2, p. 827.) *Inscribendum* helyett *unscridendum* fordul elő. Az utolsó két sorban *titulun p[olir?]/i unscridendum curaverunt*-hoz hasonló kifejezések gyakoriak a feliratokon. (*CIL III* 633 I, 2, 9041. *Dessau* 8112, 8381.)

Sírkövünk korára a fentebb elmondottak is már következtetni engedtek. A bevezető *D(is) M(anibus)* formula az elhunyt nevének dativusban való előfordulásával a későbbkori, II. századdal kezdődő sírkövekre jellemző, s ez megmarad még a IV. század elején is. Sírkövünk a Kr. u. III. századból való, nagyobb valószínűséggel annak is a második feléből.

Margitszigeten kerültek már régebben is elő római feliratok, de azok is be voltak másodlagosan építve. A sziget a római korban meg lehetett erősítve s a Hajógyárszigetre átnyúlt castrum, a ma már kikötört Fürdősziget és Transaquincum egy védelmi gócpontot képeztek. Római falakról történik is említés, de ezeket ma már elbontották, s így eredetüket megvizsgálni nem lesz többé alkalom. Az újabb kutatásoknak kell eldönteni, hogy valóban van-e római kultúrréteg a szigeten.

Nagy Lajos.

Római régiségek Dunaszekcsőről.

Dunaszekcső közismert régi római lelőhely. (Történetére és emlékeire v. ö. *Wosinszky*, Tolna vármegye az őskortól a honfoglalásig. 683., 769. köv. old.; *Posta*, Baranya az őskortól a honfoglalásig ; *Kuzsinszky*, Lugio címszó a Peczféle Ókori Lexikonban I., 1125. old.)

Római kori megszállására s a Pannóniába importált terra sigillaták útjának megismerésére három edénytöredéknek különösebb jelentősége van. A 149. képünk I. számú darabja egy kis Dragendorff 25. formájú csésze töredéke, s jelenleg Kovács Ferenc dunaszekcsői ny. igazgatótanító gyűjteményében van. Egyenes falú felső

¹ A római iskolatípus v. ö. pl. *Barbagallo*, Lo stato e l'istruzione pubblica nell'impero Romano, Catania 1911 ; *Ziebart*, Schulen címszó PW—RE, 2 R. III HB. S. 764 ff. irodalommal.

részét az alul elálló perem jellemzi, s díszítése felrakott, applikált delfin. Ez az edényfajta a legkorábban Pannoniába eljutott áru, készítési helyét Észak-Itáliába a Pó vidékére helyezik.¹ Előfordul nagyszámban Noricumban,² nálunk Pannoniában ritka. Nagyobb számban csak Carnuntumban van,³ melyet a déli rész kivételével leghamarabb is szállottak meg a rómaiak. Elvértve fordul elő Sopronban,

Carnuntummal összekötő főúthálózatba esett, mely út mentén az északitáliai áru előnyösen tudott elhelyezkedni. Közismert, hogy ezen útvonal mentén az itáliai Barbius-kereskedőház számos emlékével találkozunk.⁵ Ennek az edényfajtának a jelentkezése azért fontos, mert Claudius korától kezdve eltűnik a piacról, kiszorítják a korai délgalliai díszesebb terra sigillaták. A mi darabunknak is még



2
149. KÉP. DUNASZÉKCSŐI TERRA SIGILLÁTÁK.

Győrben, egy-két darab Aquincumban is előkerült. Szombathelyen és az újmajori korai temetőben is több példánnyal van képviselve,⁴ aminek a magyarázata az, hogy ez a vidék az Aquileiát Sabariával és

a Kr. u. I. század közepéig kellett a Dráva-Száva közén át feljutni Dunaszekcsőig.

A 2. és 3. számú terra sigillata töredékeink már Dél-Galliából kerültek ide s a pécsi múzeumban őriztetnek.⁶ A 2. számú

¹ V. ö. Oxé, VII. Bericht der röm.-germ. Kommission, 1915, S. 13.

² F. Wiesinger, Die verzierte Sigillata aus Linz. 80. Jahresbericht des Oberösterreichischen Musealvereines für die Jahre 1922 und 1923, S. 61 ff.

³ Nowotny, RLÖ. XII (1914), Sp. 167, Fig. 29.

⁴ Kuzsinszky, A Balaton környékének archeológiája 81. old. 108. ábra; u. az, Arch. Ért. XL (1923–1926). 91–92. old.

⁵ v. Domaszewski, Westd. Zeitschr. 21 (1902), S. 159 ff.; Willers, Neue Untersuchungen über die röm. Bronzeindustrie von Capua und Niedergermanien, S. 27–28.

⁶ Lelt. számuk Rk. 360, 361. Dr. Fejes György igazgató úr volt szíves ezt a két darabot elküldeni lefényképezésre. E helyen is köszönetemet fejezem ki.

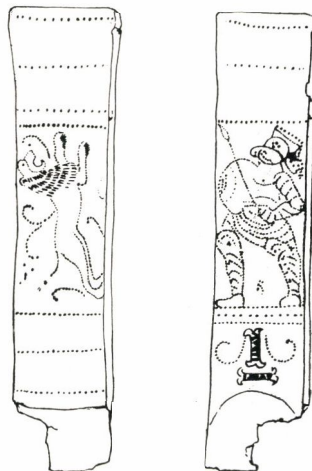
ezen délgalliai terra sigillata tálak legkorábbi formáját, a Drag. 29. típust mutatja. Vékony falú, élénkvrös mázú darab. Díszítése vékony indákon egy sajátos levél, mely csak a GERMANI jelzésű edényekről ismeretes. (V. ö. Knorr, Töpfer und Fabriken verzierter Terra-Sigillata des ersten Jahrhunderts. 1918 Textabb. 8.) A baloldali levél mellett egy kis madárka vehető még észre. Ha valóban Germanus gyárából való, akkor kora Kr. u. 60 és 75 közé esik. (V. ö. Knorr id. m. S. 6.) Amennyire azonban a kis töredékből következtetni lehet, ez a darab már nem készülhetett Domitianus idejében.

A 3. számú darab egy későbbi délgalliai tál töredéke. Formája is fiatalabb, ez az általános Drag. 37. típus. Jellemző rajta a bokor, melynek teljesen megegyező mása Heidenheimből ismeretes. (V. ö. Knorr, Südgallische Terra-Sigillata-Gefässe von Rottweil 1912, S. 40, Taf. XXII, 4.) A bokor két oldalán futó állat-alakok töredékét kapjuk, s a baloldali állat alatt jól kivehető egy kis fücsoport, mely éppoly jellemzője ezeknek az edényeknek, mint a bokor. Az egészet alul egy körbe haladó levélfűzér zárja be. Készítési ideje Vespasianus uralkodása és Domitianus első évei, kb. 75–90, s gyára La Graufesenque.

Ennek a két utóbbi darabnak a szállítási útja a Duna vonala volt. S éppen Dunaszekcső az a hely, melynél keletebbre már ezek az edények nem jutottak el. Az eszéki múzeumban nincs már délgalliai edény, s a belgrádi Nemz. Múzeumban is csak a későbbi terra sigillaták vannak képviselve. A délgalliai korai gyárat gyorsan elnyomja Lezoux s a tőle függő keletgalliai műhelyek, s ezek szállítanak ezután a Duna segítségével Dáciába és Moesiába is.

A pécsi múzeumba került Dunaszekcsőről egy strigilis töredék is (lelt. sz. Rk. 78). Anyaga bronz, hossza 13, szél. 2.9 cm. Csak a fogója maradt meg (capulus), a kanálszerű része hiányzik (ligula). Hazai

múzeumainkban egypár ilyen szerszám van, s ezek közt is csak az Aquincumi Múzeum darabja figyelemre méltó (lelt. sz. E. 699).¹ Ezt a szerszámot, mellyel a testgyakorlás vagy gladiátorjátékok után az olajat, homokot, izzadságot kaparták le magukról a görögök és rómaiak, számos formában és igen díszes alakokban ismerjük. (V. ö. Sorlin Dorigny, Strigilis címszavát a Daremberg-Saglio, Dictionnaire-ben, az új, teljes irodalom pedig legutóbb H. Mildtner-nél a Pauly-Wissowa, Realencyclopädie-ben 1931). Ez



150. KÉP.

az új dunaszekcsői darabunk ezek közt is figyelemre méltó, mert fogójának mind a két oldalán poncolt díszítésben most fordul elő először gladiátor is, a hátoldalon pedig egy támadó, ugró oroszlán. Mind a két oldal képét rajzban mutathatjuk be, melyeknek elkészítéséért Nok Zsuzsánna festőművésznőnek tartozunk hálával (150. kép).

Gladiátorunk egy teljes fegyverzetben álló thrákot (thraex, θραξ) ábrázol. Az elmaradhatatlan két lábverten (ocrea)

¹ Nagyon sok van ellenben a Zágrábi Horvát Nemz. Múzeumban, melyek egy tömegletből valók a Kulpa-folyóból. Virunum környékéről is több került a klagenfurti múzeumba.

kívül jobbában kis kerek pajzsot (parma) tart, baljában lándzsát. Pajzsa alatt kellett tartania a kis görbe törét (sicca). Fején thrák sisak forgóval, balkarja vértezett, s derekát öv (balteus) és lelógó kötény (subligaculum) takarja.¹

A thrák gladiátorok rendszeren a samnitokkal vagy secutorokkal küzdenek, s ezért feltűnő, hogy a fogó hátoldalán egy oroszlán képét kapjuk. Ez a vonatkozás az állatheccre (venatio) utalna, de a venátorok könnyű fegyverzetűek. Így a két oldal rajza közt csak távoli vonatkozást ismerhetünk fel, utalást a gladiatori életre.

Darabunk el van látva mesterjelzéssel, kétszer van beütve ugyanaz a bélyeg: AVCTI. Ilyen bélyegbeütések ismeretesei; pl. idézhetem a hofheimi korai tábor bélyeges strigilisfogóját.² A mi nevünkről azonban nem tudom, hogy előfordult volna már. Ezért tárgyunk korhatározására csak az ábrázolásokból és technikából vonhatunk következtetést. Ilyen poncolt díszítések fordulnak elő gravírozással együtt a katonai díszfegyverzeteken, s első sorban azon a csoporton, melyeket összefoglalólag legutóbb Drexel ismertetett. (Römische Parade-rüstung, Strena Buliciana S. 55 ff.)³ Ezeknek a gyárait Drexel a Közép- és Alsó-Duna vidékére helyezi, mert készítményeik legnagyobb számmal a dunamenti táborokból kerültek elő. Megállapítja a kapcsolatukat a díszes gladiatori fegyverekkel is. Elsősorban a thrákok viseltek ilyen díszlábvérteteket, sisakokat,

akik épp erről a vidékről valók, s innen árasztották el a római arénákat. Strigilisünk thrák ábrázolása is, véleményünk szerint, kapcsolatban lehet az Alsó-Duna vidéki gyártási helyükkel.

Ezek a gyárok voltak azok, melyek az Aquileián át jövő capuai és más korai, itáliai ércművesek termékeit, ha nem is mindenben, de mégis pótolták. A Dráva-Száva közére indított capuai importot szépen mutatja a zágrábi múzeum anyaga (v. ö. Hoffiller, Vjesnik VII (1903), S. 98 ff.), de feltalálhatók Pannoniában a Drávától északra eső területeken is. Hekler egypár intercisai korsónak mutatta ki capuai eredetét a stílus és díszítések nyomán, más helyről viszont bélyeges serpenyőfogók kerültek elő.⁴ Ezek az áruk a II. század elején már a rohamosan fejlődő alsógermániai gyárok miatt elvesztették vevőközönségüket. Az alsó-dunai gyárok is ekkor lendülnek fel, s most már nemcsak nyugatról kap nyomást az itáliai ércművesség, hanem keletről is.

Dunaszekcsőről nemcsak a pécsi, szekszárdi és a Nemz. Múzeum gyarapodtak, hanem egy helyi gyűjtő, Kovács Ferenc ny. igazgató-tanító is szép kis gyűjteményt szerzett össze. Ebből a gyűjteményből publikálta Fejes György azt a «dioskur-kabir mysztériumos» jelenetű olomtáblácskát,⁵ melynek egy mindenben, még az öntőforma hibáit is visszaadó párja Dunapenteléről került a Magyar Nemzeti Múzeumba. (V. ö. Buday, Dolgozatok IV (1928), 46. old. 43. kép.)

A Kr. u. IV. században virágzó kereszténységére is több emlék utal, s a fenti

¹ A thrákok fegyverzetére v. ö. G. Lafaye, Gladiateur címszavát a Daremberg-Saglio, Dictionnaire-ben; Drexel, Friedländer, Sittengesch. Roms IV⁹, S. 260; Aurigemma, I mosaici di Zliten. Fig. 86, 93, 94, 95, 101. — A többiekre nézve elég, ha egy nyomtatás alatt lévő cikkemre utalok, mely a Bud. Rég. XI. (1932) kötetében jelenik meg «Gladiátor-ábrázolások az Aquincumi Múzeumban» cím alatt.

² V. ö. E. Ritterling, Das frühromische Lager bei Hofheim i. T. Annalen des Vereins für nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung. XL (1912), S. 185.

³ Drexel nézetét osztja K. Woelcke is, midőn az új heddernheimi sisakról ír. Germania XIV (1930), S. 149 ff.

⁴ Itt a Willers, Neue Untersuchungen c. művében közölt anyaghoz kiegészítésképpen felemlíthetem a következő serpenyőnyeleket: Baán, felirata IDIODOR.

Lesencetomaj, CIPI · POLIBI · F (v. ö. Kuzsinszky, A Balaton ... 121. old.).

Óbuda, CIPI · POL ... (Nemz. Múzeum, lelt. sz. 1912. 62) és NSIDIOD (Aquincumi Múzeum 1930. 14).

⁵ Fejes György, A dunaszekcsői lovasistenség olomtáblácskája. A Pécs-Baranyamegyei Múzeum-Egyesület Értesítője XI (1930), 70—72. old. 12. kép.

gyűjteménybe került az az aranydíszítésű pohárfenék, mely egy fiatal házaspárt ábrázol SEMPER · GAVDEATIS · IN NOMINE DEI körirattal.¹

Nagy Lajos.

A bányabükki rézlelet.

E címen az Arch. Ért. XLIV. k. 228—229. lapján Orosz Endre bemutat nyolc drb baltát s szól általában a leletről s előfordulási helyéről.

Helyreigazítás és kiegészítésképpen közlöm röviden a következőket:

1. A lelet nem a vizimalom mellett levő pince (és nem őskori falazat!) köveinek kiásása rendjén került felszínre. A molnár nekem is mutatta a helyet s én ezt megásattam, s amikor láttam, hogy a falakon kívüli helyen, amelyről azt mondta, hogy onnét a kövek kifejtésekor meglepetésszerűleg bukkant ki a rézlelet, soha senki sem ásott, a föld érintetlen volt, s amikor ismételt állítása után is meggyőztem, hogy ott a föld érintetlen, bizalmasan bevallotta, hogy tényleg nem ott, hanem a pusztaszentmártoni határ közelében akadt a kincsre.

2. A lelet u. i. valóságos kincsszámba megy: eddig 42 drb-ról tudok, amit a szóbanforgó molnár lelt, de valószínű, hogy még lappang egypár darab. Egy része teljesen új, használatlan példány, több darabon használati nyomok vannak, és

van egy példány, amelyik hibásan öntött, amiből megint arra lehet következtetni, hogy vándor rézöntő hagyatékát kell benne látnunk, aki a tordai sóbányászok részére dolgozott és szállított.

3. Valamennyi öntés útján készült.

(Kolozsvar.)

R. M.

Helyreigazítás

Báró Richthofen Bolko, az Arch. Ért. XLIV. kötetében megjelent cikkeihez.

- 233. o. 5. jegyzet az előző mondathoz tartozik.
- 234. o. 1. jegyzet az előző mondathoz tartozik, ennek következtében mindegyik jegyzet 1—6 egy jegyzetszámmal feljebb kerül. Az 5. jegyzet után következő, zárójelben levő idézet törlendő. Ugyanezen oldalon Kr. Löben helyett *Löbau*, Nyugatoroszország helyett *Nyugatporoszország* teendő. A 8. jegyzet helyesen így szól: Petersen, id. m. p. 17. A 9. : L. id. m. és Richthofen id. m. p. 6. T. 4. Abb. 3. A 10. : L. 235. o. 1—2.
- 236. o. 1. jegyzethez hozzáteendő: ... és Seger, Prähist. Zeitschrift 1929. 327—329. o., továbbá 1a) jegyzet: Swatowit 1929; erre utalás a jobb hasáb első mondatánál.
- 238. o. Baloldali hasábhöz tartozik még a 4. jegyzet: L. 314. o. 1.
- 306. o. 1. jegyzet: Daciai helyesen *Daciei*.
- 311. o. 1. jegyzet: Riga helyesen *Rig*.
- 314. o. 1. jegyzet: Zur Bastarnenfrage helyett Bastarnas Ursprung.
- 239. o. bal hasáb «pajzsdudor» után 1a) jegyzet: a közlendő fénykép, sajnos, későn érkezett. 150. képhez: cca $\frac{1}{2}$ nagyság.
- 240. o. 1. jegyzet helyesen: l. Richthofen, Arch. Ért. 1931. 257. o.
- 315. o. 3. jegyzet helyesen: l. Richthofen, Arch. Ért. 1931. Kékcse után hiányzik 1a) jegyzet: Die Abbildungsvorlage des Schildbuckels kam zum Druck leider zu spät
- 316. o. utolsó bekezdés is = ist.

¹ Ismertettem kép kíséretében a *Theologiai Szemle* V (1929), 158—163. oldalain. Képét hozza egyébként vonalas rajzban N. Bēlaev, Seminarium Kondakovianum III (1929), S. 81, Abb. 19.

KÖNYVISMERTETÉSEK.

Megjegyzések O. Menghin «Weltgeschichte der Steinzeit» című munkájához.

A szerzőtől felölelt anyag olyan óriási, a felvetett problémák olyan sokoldalúak, a kitűzött cél annyira távolfekvő, hogy nem csodálkozhatunk azon, hogy a szerző vándorlásai alatt nem egy optikai csalódásnak esett áldozatul, ami munkájának több helyén visszatükröződik.

Nem lehet céлом, hogy ezt az egyébként *alapvető* és *úttörő* munkát e helyen behatóan ismertessem. Erre a feladatra egy szakember nem is vállalkozhatik. Ezt a feladatot csak több szakembernek együttes munkája oldhatná meg. Jelen dolgozatomban ezért csak arra fogok szorítkozni, hogy a véleményem szerint helyt nem álló megállapításokat kritika tárgyává tegyem.

A 20. oldalon Menghin a rézkorról a következőképpen nyilatkozik: «A rézkornak csak helyi jelentősége van; összehasonlító kronológiai szempontból *értéktelen*». Meg vagyok győződve arról, hogy a szerző ezzel a megállapításával túllőtt a célon. Annyi igaz, hogy az első rézeszközök fellépésének nincs akkora hordereje, mint például az első bronz- vagy vaseszközök föllépésének, de azoknak kronológiai szempontból való jelentőségét kétségbevonni mégsem szabadna.

A 35. oldalon azt írja Menghin, hogy az északafrikai protocapsien a nyugat-európai kora-aurignaciennel teljesen azo-

nos, és ezek után nagyon meglepő, hogy a 97. és 256. oldalon annak dacára az aurignacien kultúra délnyugati származása ellen foglal állást és azt ellenkezően Ázsiából származtatja.

A 46. oldalon a szerző Anau I és Anau II rétegeinek nagy korát egyebek között a lerakódott rétegek vastagsága alapján ítéli meg. E sorok írójának tapasztalata szerint a lerakódott rétegek vastagsága nem eshetik döntő súllyal a latba a kor megítélésénél, mivel ezek mindenkor a véletlenül föllépő tényezőknek függvényei.

Nem csatlakozhatom a Menghin által az 56. oldalon tett megállapításhoz, ahol a bodrogkeresztúri kultúrát a bronzkor közelébe kívánja helyezni. Ez a kultúra megállapításunk szerint minden bizonynyal a rézkornak legkorábbi szakába utalandó. (Hillebrand, A pusztasátrévi korarézkori temető, Arch. Hung. IV. köt. 1929.).

A 89. (tévesen 98.) oldalon a szerző egy legrégebbi kőkorszakelőtti «Kőmentes fakultúra» feltételezését kockáztatja meg. Ennek az elméletnek a tarthatatlanságát az «Eiszeit und Urgeschichte» következő füzetében igyekszem majd bebizonyítani.

A 120—123-ig terjedő oldalon Menghin behatóan foglalkozik a Wildkirchli-barlang «csontkultúrájával». Az «Eiszeit und Urgeschichte» következő füzetében be fogom bizonyítani, hogy ezek a Wildkirchli-beli állítólagos csonteszközök nem egyebek, mint embertől feltört és víz által hőmpölygetett látszólagos csonteszközök,

amilyeneket a Szeleta-barlang protosolutréen rétegeiben szintén nagy számmal találtunk és amelyek valóságos eszközöknek nem tekinthetők; ezzel az egész «Wildkirchli-csontkultúra» elveszti a Menghin által neki tulajdonított tudományos jelentőségét.

A 124. oldalon Menghin megemlíti, hogy a mousterien korszakban medvefogakból pengéket készítettek, aminők a magyarországi mousterienben is előfordulnak. Erre vonatkozólag meg kell jegyezni, hogy a magyarországi barlangi medvefogakból készített pengék csak a középső aurignacienben lépnek fel és hogy ezek «nemcsak, hogy Magyarországon is előfordulnak, hanem, hogy az első ilyen pengéket éppen e sorok írója a hazai barlangokban fedezte fel. (Über einen neuen Werkzeugtypus aus dem ungarischen Paleolithicum. W. P. Z. 1918.)

Teljesen tarthatatlannak tartom Menghinnek a 134. oldalon kifejtett pygmoidelméletét, mely szerint a mikrolitikus kultúráknak apró eszközformái a készítőjük kezének kicsiségével függnének össze. Ennek a föltevésnek szerintem semmi komoly alapja sincs, annál kevésbé, mivel ezeket az apró eszközöket a pygmeusok sem használták pusztán kézzel, hanem fába és csontba erősítve, amely anyagok azonban nem maradtak ránk, mivel ezeknek a mikrolitikus kultúráknak előfordulása általában a homok-dűnákhoz vannak kötve, melyekben a fa és csont nem tudott konzerválódni.

A 144. oldalon Menghin az ékszereknek messze az előfordulási helyeiktől való elhurcolásából kezdetleges kereskedelmi összeköttetésekre következtet a régibb kőkorbán. Véleményem szerint ezek a megfigyelések egyedül a diluviális törzseknek kiterjedt vándorlásairól tanuszkodnak, de semmi esetre se bizonyítják egy, a szó valódi értelmében vett kereskedelmet. Még a legprimitívabb értelemben vett kereskedelem is csak ott alakulhat ki szerintem, ahol a szóbanforgó törzsek egymás létezéséről tudomással bírnak, amit

a diluviális törzsek esetében általában nem feltételezhetünk. Kivételt képezhetne ebből a szempontból a rendkívül sűrűn lakott délfranciaországi Dordogne; ellenben kizártnak tartom például, hogy a Bükkhegység barlangjainak solutréi törzsei tudomással bírtak volna az esztergomvidéki Jankovich-barlang solutréi-kori törzseinek a létezéséről, s így ezek közt kereskedelmi kapcsolat nem is létesülhetett. Legjobb esetben egy alkalmi, illetve véletlen találkozástól eredő cserekereskedésről lehetne szó.

Munkájának 203. oldalán Menghin a magyarországi protosolutréen kultúrát «szegényesnek» bélyegzi és sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonít a morvaországi predmostien kultúrának ezen kultúrákör megítélésénél. Nem oszthatom Menghin ebbeli felfogását, sőt azon véleményen vagyok, hogy a mi protosolutréen kultúránk sokkal jelentősebb, mivel minden jel a mellett szól, hogy a Szeleta-kultúra volt kiinduló pontja az európai solutréi kultúrának. A predmosti kultúra jelentősége csak látszólagos, mivel «gazdagsága» kevert voltával függ össze, amennyiben a «predmostien» felfogásom szerint nem egyéb, mint a «szegényes» hazai protosolutréennek és a nyugateurópai aurignaciennek a keveréke. Ezzel függ össze az a megfigyelés, hogy a «predmostien» művészi termékekben gazdag, a Szeleta-kultúra ellenkezőleg szegény ezekben. A Szeleta-kultúra t. i. kiindulópontja a solutréi kultúrának, amelyet éppen a művészi termékeknek teljes hiánya jellemez.

A 233. oldalon Menghin egy Finnországban talált ancylos-időbeli s általa a Kunda-kultúrába utalt szántalp alapján arra következtet, hogy az első igásállatokat Észak Európában alkalmazták. Azt hiszem, hogy Menghin ezzel a megállapításával kissé túllőtt a célon, nem gondolván meg azt, hogy az első szánokat állati erő igénybevétele nélkül az ember maga is húzhatta, sőt húzta is minden valószínűség szerint.

Hillebrand Jenő dr.

Dolgozatok a m. kir. Ferenc József tud. egyetem archaeológiai intézetéből, VI. 1930.

A szép kiállítás és gazdagon illusztrált kötet az archaeológiai kutatás néhány újabb eredményéről számol be. Banner János a Kökénydombon feltárt neolith-kori telep anyagát ismerteti. A településből — nem szétdúlt sírokból — származó érdekes vonalas díszítésű edénytöredékek, kőbalták, őrlőkövek stb. a hódmezővásárhelyi múzeum anyagát gazdagítják.

Roska Márton az ottományi Várhegyen és Földvárban végzett ásásokat tárgyalja. Úgy a magas terraszon fekvő Várhegy, mint Földvár — mely tulajdonkép sziget — erősítés jellegű, s nyilván a védelem kérdése készítette a telepeseket a hely kiválasztására. A kerek és négyzetes osztatú, földbe ástott lakásokban a keramikai leletek vannak a leggazdagabban képviselve. Fém nem került elő. Különösen gazdag anyagot hoz Buday Árpád «Újabb adatok a római kori lovasisten-ábrázolásaink problémáihoz» című dolgozatában. Az értekezés a síremlékeken előforduló egylovas ábrázolások értelmezését boncolgatja és néhány jellemző példában szemlélteti a formai fejlődést, párhuzamosan a kísérő szellemi jelenségekkel. Kiindulópont a klasszikus görög síremlékeken előforduló ábrázolási mód, hol a lovas a heroizált halottat jelenti. Átmeneti állomásnak azokat a misztériumos jellegű ábrázolásokat kell tekintenünk, hol a halott mint hős (lovas) jelenik meg az ő emlékeztetőre rendezett lakomán, míg a formai fejlődés legfejlettebb fokát azok az ábrázolások képviselik, hol a lovas azt a «Megváltó» hőst ábrázolja, kinek védelme alatt éltek a földi életben, s akinek pártfogása alatt biztosítva volt a benne hívónek a túlvilági boldogság.

A dolgozat második része a dieburgi (Kr. u. III. sz. elején épült s a század derekán feldúlt) Mithras-szentély romjai közt talált, mindkét oldalán domborműves, oltárképül szolgáló táblácsról szól. A táblácska egyik oldala a Phaeton-mythos

egyik részletét ábrázolja, míg a másik egy vágatva nyílazó lovas, három kutytól követve. Hogy a lovas Mithrast ábrázolja, kétségtelenné teszi a phrygiai sipka, de már a lelőhely is erre utal. Az emlék készítője a két hőst nyilván azonosaknak tekintette, sőt adat van arra, hogy Mithrast assyr Phaetonnak nevezték, s éppen a Phaetonnal való azonosítás révén került az eredetileg «bikaölő» Mithras a ló hátára. A vadászjellegét valószínűen a perzsa királyok vadászatait ábrázoló domborművekről vették át. Mithras kultusza nyugaton a római hadseregben szolgáló keleti katonák révén terjedt el. Keleti eredetű hívei előtt éppen olyan fontos volt üdvözítő, megváltó, mint hadiisten jellege s ezen előbbi momentum alapján kapcsolódik az értekezés két része egymáshoz.

A «Dolgozatok» élénk bizonyosságot tesz egy jól megszervezett, széles alapokra fektetett archaeológiai kutató tevékenységről, melyben a vezetés és szervezés körül Buday Árpádnak elismerésre méltó érdemei vannak.

Az úgynevezett hetita emlékek helye Előázsia művészetében.

Bissing az «Archiv für Orientforschung» 6. kötetében a hetita emlékek korára és stílusára vonatkozó alapos tanulmányában olyan eredményre jutott, amely a yazilikaya-i és öyuk-i¹ nagy reliefeket a nagyhetita birodalom virágkorára, tehát a XIII. századra teszi, míg az Euphrat-vidéknek Malatiától Karchemisig terjedő szaka a IX—VII. századra vall. Ezt a stílári és régészeti megfontolásokból nyert eredményt történelmi tények is alátámasztják és így további kutatások számára meglehetősen szilárd alapot nyertünk. Nincs az ókori művészettörténetnek még egy olyan területe, amelyen a

¹ Mivel Törökország hivatalosan bevezette a latin-betűs írást, helyesnek tartom török helynevek számára a hivatalos írásmódot használni, amint ez más helynevekkel is szokásos.

tudományos megismerés előfeltételei, az emlékek történelmi és archaeológiai besorolása annyira a kezdet kezdetén lenne, mint itt. E terület eddigi hiányos feldolgozására jellemző, hogy L. Curtius¹ Brinckmann «Handbuch» sorozatában megjelent kötetében behatóan ismerteti Egyiptom művészetét, míg az eddig ismert anyag hiányai folytán kénytelen az egész előázsiai művészetet Babyloniától Sipylosig egy kalap alá vonni. Ez annál sajnálatosabb, mert ez a művészet sokkal szorosabban és közvetlenebbül kapcsolódik a klasszikus antik, sőt a késői keleti művészethez és ezáltal a művészi fejlődés egészéhez, semmint az egyiptomi művészet.

Előázsia legrégibb korszakára nézve a legújabb kutatások annyi jelentős eredményt produkáltak, amelyek ismereteinket egészen új, szilárd alapra fektették, hogy immár képesek vagyunk Babylonia művészeti és kulturális fejlődéséről nagyjában összefüggő képet alkotni.² Azonban a következő korok számára ezzel keveset nyertünk. Bármily közvetlenül befolyásolta is Babylonia írás és vallás terén Előáziát, mégis kevésbé kézzelfogható az ősbabyloniától a későbbi előázsiai művészethez vezető átmenet. Itt még nagy úr tátong. A második évezred első felének művészetéről még túlkeveset tudunk. Pedig nemcsak valószínű feltevések, de konkrétumok is arra vallanak, hogy e korszakban kell keresnünk a későbbi, Kisáziától a Tigrisig terjedő előázsiai művészet közös gyökereit. Erre vall a nagyhetita birodalmi emlékek írásszimbolikájában megnyilvánuló analógia a Kassitakorbelti babyloniai Kudurruval és a két ország ékírásformáinak párhuzamos fejlődése.³ Az is bizonyos, hogy ez a II. évezredben kifejlődő művészet nem származtatható egyenesen az ősbabyloniaiból,

hanem itt — Assyriában, nem kevésbé mint nyugaton — új elemmel gyarapodott. Vonzó, bár nem bizonyítható feltevés lenne ezt az új elemet azzal a Mittanni-birodalommal összefüggésbe hozni, amely a II. évezred közepén Mezopotámia északi részén virágzott.⁴

Kérdéses most már, hogy ezen az egységes fejlődés által létrejött művészetben belül beszélhetünk-e önálló egységnek tekinthető hetita művészetről, amely pl. az assyriaival szembehelyezhető. Bissing — ha kételkedve is — átvette a megszokott hetita terminust. Azonban tárgyi okoknál fogva kénytelen volt olyan emlékekkel is foglalkozni, amelyeknek a hetitákhoz semmi közük, így pl. Zincirli (Send-schirli) és Tell Halaf. Tehát mindez oda vezet, hogy minden emlék Kisázsia nyugati részétől Syria és Mesopotámia északi területéig egy csoportot képez. Etnikai és nyelvtudományi téren már bebizonyosodott, hogy «hetita» címszó alatt kezdetleges fokon álló vizsgálataink kényelmi szempontból különböző, sőt eltérő nyelveket foglaltak össze. Vajon nem kell-e a művészettörténet terén is elválasztani azt, amit eddig egységnek tekintettünk?

Előázsia művészete a maga egészében pl. Egyiptom művészetével szembeállítva — kétségtelenül egy nagy egységet képez. De ebbe a nagy egységbe Assyria is beletartozik. Lehet-e ezen egységen belül a «hetita» csoportot az assyriaival szembeállítani? Ha a sokjelentésű hetita nevek (művészettörténetileg közömbös) következtetéseitől eltekintünk, akkor alig marad valami, amely ilyen csoport képzésére feljogosít. Az északmezopotámiai — szíriai terület emlékei, élükön a karchemisbeli reliefszekkel, kétségtelen sokkal közelebb állnak Assyriához, mint Yazilikaya és Karabel emlékei.

Aligha lesz nehéz a Bogazköyü-művészet — ahogyan az egyszerűség kedvéért

¹ Handbuch der Kunstwissenschaft. L. Curtius: Die antike Kunst. Bd I.

² L. Woolley jól áttekinthető összefoglalását «The Sumerians». Oxford, 1928.

³ Bissing id. m., 194. o.

⁴ Ezt az általam feltételezett új elemet Oppenheim Tell-Halaf legrégibb művészetére vonatkozólag valószínűvé tette.

egyelőre nevezni akarom — jellemvonásait megállapítani, amelyek úgy az észak-szíriai, mint az assyriai művészettől világosan elválasztják: az alakok megnyúlnak, kevésbé zömökek, a ruházat sajátos redővetését Bissing ismételtelen kiemelte.¹ Jellemző erre a művészetre a hegyes korona és a kettős sas, amelyek hasonló alakban Előázsiaiban egyébként nem szerepelnek.² Figyelemreméltók az egyiptomi művészettel való kapcsolatok: ennek köszönhető néhány — sajátosan átalakított — jellegzetes forma: így a szárnyas nap és az egyiptomi hajviseletű szfinx. Egyiptomon kívül a szfinx alakja csak Föniciában (de itt egész más alakban, kitárt és tompa szögben lecsukló szárnyakkal és feltárt kezekkel) és Görögországban (gyakran állva vagy kuporogva, szárnyasan) ismeretes,³ másrészt a Szíriában és Mezopotámiában kedvelt szárnyas állatok (griffek, szárnyas oroszlán és -ökör) a Bogazköy-művészetben ritkán fordulnak elő. Lehetséges, hogy ennek jórészt az eddigi hiányos anyagfeltárás az oka.⁴

A nagyhetita-birodalomnak a XII. században bekövetkezett bukásával, úgy látszik, ez a művészet véget ér. Egyúttal elmaradnak a hetitanyelvű ékírás-szövegek.⁵ Ha jobban ismernők Kisázsia történetét a következő századokban, akkor

talán azt is tudnók, hogy mért szakad meg oly hirtelen ez a kultúra. Szeretnők, ha fenntartással is, a Muski-nép szereplését ebben látni, akik a későbbi frigiaiak elődei és akiknek Hogarth — nagyobb valószínűség nélkül — a Bogazköy-kultúra keletkezését tulajdonította.⁶ Kisázsia nyugati részének — Phrygia, Lykia — későbbi művészete látszólag sehogyan sem kapcsolódik a Hatti-birodalomhoz. Hogy minő utat tettek meg azon elemek, amelyeket a görög művészet az előázsiai mithológiából átvett, — mint pl. a griff, szfinx stb. — és mennyiben szolgáltatta ehhez Kisázsia a hidat és nem az Aegaeis — ezt majd a jövő kutatások lesznek hivatva eldönteni. Keleten a Hatti-birodalom művészetének csak egyes motívumai kerülnek az észak-szíriai—mezopotámiai művészet világába, amelynek otthona — közeli rokonságban állván az új-assyriai kultúrával — az Euphrates középső szakaszára esik.

További gazdag anyagpublikálásra van szükség, ha ezen területen belül az összefüggéseket, az egyes népek sajátos művészetét pontosabban meghatározni akarjuk. Azonban ajánlatos hetita fogalommal csak a nagyhetita-birodalom fentiekben jellemzett művészetét jelölni és ezt a kört az idetartozó pecsétek és metszetkövek sorával bővíteni, ellenben Karchemis, Zincirli stb. emlékeit más névvel szerepeltetni. Talán ezek számára «subarai» lesz a helyes elnevezés; ismereteink mai állásánál szívesebben használnék egy tisztára földrajzi jellegű elnevezést, mint pl. északnyugatmezopotámiai. Malatiya — melynek emlékeit Bissing a XI. és X. századba helyezi — átmeneti helyet foglal el, amennyiben közeli kapcsolatot mutat Karabel és Öyük emlékeivel.

Természetesen mindez nem Bissing értekezése ellen irányul, sőt inkább annak eredményein alapszik. Bissingtől csak annyiban térek el, amennyiben a magam részéről Karchemis és Zincirli művészetében nem a «hetita» kultúra asszír be-

¹ Bissing id. m., 161. o.

² U. o. 162. o. 29. jegyzet.

³ Az egyiptomi szfinx alakjairól Roeder «Roschers Lexikon der Mythologie»-ban kimerítő összefoglalást ad. Ebből az is kitűnik, hogy a szokásos egyiptomi alaktól eltérő típusok legtöbbje — amelyek főleg Ázsiában és Görögországban terjedtek el — legalább egyes esetekben már Egyiptomban is előfordulnak. Mindemellett a fekvő férfi-szfinx Egyiptom számára éppolyan normáltípus, mint a szárnyas női szfinx Görögországban. Az Egyiptomon kívüli szfinxtípus formái története még megíratlan.

⁴ Sajátos módon a grifftípus: sasfejű oroszlán szárnyakkal — állandó marad mindenütt. Egyiptomban is ismeretes, bár itt egyébként kevés kapcsolata van Előázsia meselényeivel.

⁵ Hogy ez nem véletlen, azt a Bissing által is konstataált hanyatlás mutatja, amely a késői pecsétek ékírásain észlelhető. L. Bissing, Zur Datierung und Entstehung der Hetitischen Bilderschrift. Riga. Filol. biedribas raksti, 1930, S. 2 és köv.

⁶ U. o. 7. o.

folyást mutató utódját, hanem inkább az asszír művészetnek kisázsiai kultúra-áramlatokkal színezett testvérművészetét látom, amivel Bissing fejtegetéseinek (S. 195-6) jórészt más megvilágításba helyezük. Nem kell talán hangsúlyoznom, hogy én csak művészettörténeti szempontokra voltam tekintettel és nem etnikai, nyelvi és vallásbeliekre is, amelyek épp e területeken erős kölcsönhatást mutatnak, amint azt legerősebben az a stílusrokonság bizonyítja, amely az aramei nyelven író zircirli fejedelem és Karchemis uralkodójának hetitanyelvű emlékei közt fennáll.

Dr. Gróf Calice Ferenc.

GENTHON ISTVÁN: A régi magyar festőművészet. Bántó jelensége hosszú időn keresztül a magyar művészettörténeti irodalomnak a hazai emlékek iránt való figyelmetlensége, nemtörődömsége, sajnálkozó lebecsülése, — amelyet hiába próbált megtörni néhány rajongó híve a nemzeti művészet eszméjének, tömegét közölve a pompás anyagnak. Hiába indulhatott volna valaki egy Henszlmann, egy Rómer, egy Ipolyi ösztönző példáján hódításra, az ismeretlen területen, nem akadt conquistador. Apró kísérletek, portyázgatások megestek ekkor is, kuriózumképpen fel-felbukkan itt-ott valamelyes kísérletezés, részletkutatás, szórványos levéltári adat, de a mélyebbreszántás, a birtokbavétel, a részeredmények összefoglalása, a magyar művészet történetének megírása elmaradt.

Annál öröndetesebb az a tény, hogy a legutóbbi idő egymásután termi a magyar művészettel foglalkozó szintézisek sorát. Örökérdemű Divald Kornél munkája után Péter két kötete igyekszik a multak mulasztását pótolni, legújabbán pedig az előttünk fekvő könyv szerzője adja közre hosszú évek szisztematikus vizsgálódásainak eredményét, mint ő maga írja, a tizenkettedik órában.

Kívül esik feladatunkon, hogy ama reflexiókat, melyeket szerző eme meg-

jegyzése belőlünk kivált, kivetítsük, pedig úgy véljük, haszonnal tehetnők meg, habár tényleges eredmények minden reménye nélkül is.

Genthon könyvét komoly indulásnak kell tekintenünk. Elindulásnak egy oly szintézise felé a magyar művészetnek, amelynek alapját ilyfajta részletmonográfiák fogják alkotni, s akkor majd senki sem vitatja el tőle a bátor kezdeményező szerepét. Ám addig nagy út van még hátra magán a szerző által már bejárt területen is. Maga a szerző is utal erre az általa közölt statisztikában, s még inkább utal az a tény, hogy ez összefoglaló jellegű munka képanyagának a fele mindeddig vagy egészen ismeretlen, vagy csak leírásokból volt ismeretes az irodalomban.

Könyve bevezető fejezetében szempontjainak, állásfoglalásának indítóokait sorolja fel rövid, de szuggesztív fogalmazásban. Különösen érdekes e fejezetnek a nemzeti jellegről, valamint a külföldhöz való viszonyról megírt kapitulusai, ahol egyrészt hazafele bátor és objektív, másrészt kifele harcos és önérzetes.

Ami anyagának a tulajdonképpeni tárgyalását illeti, sajnos, helyünk kevés ahhoz, hogy okfejtéseit egyenként nyomon kísérjük. Elég leszögeznünk azt, hogy könyvében leszűrt eredményei óriási mértékben lendítették előre a hazai gótikus táblaképirás ismeretét, s hogy némely állítása, melyekkel nem érthetünk egyet, oly természetűek, melyeket leginkább ő maga van hivatva inkább alátámasztani, illetve megváltoztatni. Fejtegetéseinek sorából különösen érdekes a Kolozsvári Tamásra vonatkozó passzus, melyben a mesternek sziléziai kapcsolataira utal, hatását kimutatva a briegi templom 1428-ban keletkezett *Vir dolorum* képén, hosszas reflexiók számára nyitva meg az utat e mestert illetően. Nem kevésbé fontos amaz emlékcsoport ismeretének teljessététele, melynek mesterét szerzőnek régebben kelt dolgozatai alapján Apostolvértanuságok mestere néven ismer a kutatás, s aki a maga helyi irradiációján

kívül Ausztriában is tanítványt szerzett magának a braunauai pékoltár festőjében.

A prázsmári oltár helyes datálása, a jánosréti, de különösen a Szt. Antal-oltárok mesterének erőteljesebb körvonalazása, egyáltalán az 1460 után meginduló festői tevékenység bemutatása után szerző által is intencionált középponti része a könyvnek az M. S. mesterre vonatkozó fejezet, amely azonban éppen fontosságánál fogva a legtöbb ellenmondást fogja kiváltani. Nagyon érdekesek és hasznosak szerzőnek iskolabeosztásai is, azonban itt szeretnénk volna jobban kidomborítva látni szerző felfogását az általa körvonalazott iskolák lokális, avagy genetikai jellegéről, már csak azért is, mert ez az a pont, ahol a további vizsgálódásnak meg kell vetnie a lábát.

Ami a könyv kiállítását illeti, eltekintve a gyakori sajtóhibáktól és a kliséknek némi gyöngeségeitől — kifogástalan.

Kampis Antal.

Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei. VI. 1929-30.
Szerk.: PETROVICS ELEK.

A méreteiben impozáns, kiállításában a legmesszebbmenő igényeket is kielégítő kötet — melyet bizonyos büszke örömmel vesszünk kézbe — a Múzeum belső életére vonatkozó közleményeken kívül tíz tanulmányt tartalmaz, hazai és külföldi szerzőktől.

A tanulmányok szerzői nagyobb részben természetszerűleg a múzeum anyagából merítik mondanivalóikat, de helyet kaptak a kötetben oly cikkek is, melyeknek témája nincs vonatkozásban múzeumunkkal.

Balogh Jolánnak a cikke vezeti be a kötetet, ki a múzeum renaissance szoboranyagában garmadával adódó problémákat aknázza ki, és 50 oldalas tanulmányában egész sor új meghatározást javasol az eddig elfogadottak helyett.

Elsősorban a velencei szobrászat három darabját, két angyalfigurát és egy kút-

medencét vesz vizsgálat alá és utalja vissza a ducento idejébe az 1921-es katalógus ill. P. Schubring véleményével szemben, ki a XIV. század idejére helyezi el azokat. Okfejtése világos és meggyőző, analógiái szerencsések. Nem mondhatjuk el ugyanezt ama Madonna-relief attribulásánál, mely eleddig Pyrgoteles neve alatt szerepelt, s melyet Balogh Pietro Lombardi oeuvre-jébe soroz. Egyetértünk vele abban, hogy a Planiscig által alkotott Pyrgoteles oeuvre erőszakos konstrukció, és hogy Madonnánk semmi szín alatt nem lehet e csak homályosan ismert mester munkája. Azonban e tagadhatatlanul kvalitásos darabnál nyomós indokok szólnak P. Lombardi szerzősége ellen. Már a két közölt analog Madonna-relief is ilyenekkel szolgál a kezek formálásában. P. Lombardi az ujjak perceit, mint a mozgás centrumait erőteljesen és részletesen mintázza, s az ujjakat a középső ujjpercnél gyöngén megtöri, miáltal a kezek nagyobb jelentőséget, realitást nyernek. Madonnánk mestere ezt nem teszi. A gyermeket tartó kéz csuklóját elrejt a köpeny ráncába, honnan kissé szervetlenül nyúlnak elő a teljesen lecsiszolt kézhát és a minden tagolást nélkülöző, kesztyűfa módján munkált ujjak. Különösen jellemző és tanulságos e kéz hüvelykje, — annak tömpe, gyatrán mintázott volta. Ugyanezek a sajátságok figyelhetők meg Madonnánk jobbkezén, melyet félig el is rejt a szemlélet elől a mester, míg P. Lombardi szinte kérkedik alkotásain a kifejezésteljes, ideges, szép kezeknek a legnehezebb rövidülésben való virtuóz ábrázolásával. Ruhakezelésben is sokkal frissebb, készségesebb P. Lombardi, mint mesterünk, aki ugyan buzgón tanul Lombarditól, de tudása fogyatékosabb, felfogása szárazabb, s akit mi a Mocenigo Madonna s az Estei-gyűjteményben levő Madonnarelief mesterében sejtünk. További meghatározása teljesen helytálló, ama Madonnareliefet illetően, melyet a Meller, ill. Schubring véleményével szemben umbriai munka helyett

Niccolo dell'Arca bolognai követőjének tulajdonít.

Tanulmányának következő fejezetében a Ghiberti oeuvre-t kívánná kibővíteni több darabbal is. Először a múzeum egyik ülő madonnaszobrát ruházza fel Ghiberti szerzőségével, s kétségtelen az, hogy a név helyes, de csak mint ösztönző példa. Nem mindig lehet helytálló kisméretű alkotások *részleteinek* összevetése (Jézus keze a szobron és az I. kapun egyik egyházatya keze stb.) életnagyságot megközelítő művekkel, mert a kis méretek néha szükségkép eredményeznek oly sajátosságokat, melyek felnagyítva lehetetlenné válnak.

Eltérést mutat a redők kezelése is Ghiberti stílusától. Kétségtelenül fennállnak kompozicionális analógiák a redőkben. (Redőtüremelés a vállon, térdről lecsüngő köpenyrész stb.). De a formai megoldás, stílári sajátosságok messze vetik szobrukat Ghiberti kezétől. Ghiberti éles rajzos, hangsúlyozott, a vonalak ritmizálására törekvő stílusával szemben Madonnákon sokkal tömegesebb, hengerded felületű, életlen redők találhatók, az egészben van valami tömegben való gondolkodás, ami arra mutat, hogy Madonnánk mestere nem állott ellen egyéb, Ghibertitől talán idegen hatásoknak sem.

Ami további Ghiberti-attribúciót illeti, csak azt mondhatjuk, hogy tanulmányának ez a része beszédes bizonyossága annak, hogy mily khaotikus zavar uralkodik e Madonnák között, s hogy mennyi munkára, a daraboknak egyenként és *eredetiben* való tanulmányozására lesz szükség ahhoz, hogy csak hozzávetőlegesen is tisztán láthassunk e téren. A múzeum e két Madonnáját nem hogy Ghiberti eredeti művének, de föltétlenül idegen kéz gyöngé másolatának tartjuk.

Nagyon érdekesek és meggyőzők viszont további fejezetei, főleg a Robbia-műhellyel kapcsolatos fejtegetései. Nem mellőznők ugyan a 72. sz. Madonnánál sem Maiano hatásának a részletesebb ki-

fejtését a «távoli stílusösszefüggések» kategórikus megjelölése helyett, mindazonáltal a felhozott hasonlító anyag igazolni látszik szerző állításait, és a Madonnát Giovanni d. Robbia műveként tekinthetjük. Ugyancsak helyes, sőt ellenmondást nem tűrő a Judith szobrocskára vonatkozó meghatározás is. Az utolsó darabot, mellyel a cikk foglalkozik, eddig is a Robbia-műhely körébe utalták, szerző most teljes joggal Giovanni szerzőségével ruházza fel s keletkezését az 1500-as évekre teszi. Megállapítja, hogy a fejtípus idegen Giovanni oeuvre-jében s benne Maiano Madonnafejeinek egyéni továbbfejlesztését látja. Azonban e Madonna-fejtípus kialakulásában kétségtelen szerepe van Michelangelo ifjúkori Madonnafejeinek (főleg a római Pietà), úgy hogy ez a körülmény a datálás szempontjából is tekintetbe jöhet s még inkább megerősíti a szerző javasolta időt.

Egészen különös érdekessége van Péter András cikkének, aki a nagyíró sienai festőpár: Pietro és Ambrogio Lorenzetti-nek elpusztult freskóciklusával foglalkozik. A kutatás sokszor áll tanácstalanul oly esetekben, midőn egy-egy művészi oeuvre folytonossága, jelentős műalkotások pusztulása folytán megszakad, fejlődésének megértése csak kényszerű zökkenők elfogadása esetén lehetséges. Jó szerencse ilyenkor, ha az elveszett alkotásra előkészítő vázlatok, — korbeli egész vagy részmásolatok utalnak, de ezek ritkák s gyakoribbak az ellenkező esetek, mikor pusztán egy-egy szókszavú leírás vagy pusztá megemlékezés áll csak rendelkezésre. Az archaeológia már régen küzdöközik ezekkel a problémákkal, a műtörténelem csak a legutóbbi években kezdte meg az adódó kérdések behatódó vizsgálatát, s így kétszeresen nyereség Péter cikke, amely úttörő jellegűnek számíthat, főként a magyarnyelvű műtörténeti irodalomban.

Különböző, XV—XVI. sz. források tanúsága szerint P. és A. Lorenzetti-nek közösen munkált freskóciklusa létezett a

sienai Ospedale di S. Maria della Scala homlokzatán, — négy jelenet Mária életéből — melyek a XVIII. sz. elején elpusztultak, valószínűleg nyom nélkül.

Péter András e ciklusnak a rekonstrukcióját tűzte ki feladatául. Kiindulásának egyik praemissája az a konzervativizmus, mely általában, de különösen a XIV. sz. második felében a sienai festészetet áthatotta, mikor a sienai piktúra jóformán pusztán az előző mesterek problémáinak a fejlődés és fejlesztés lehetősége nélkül való ismételtetéséből telt ki. A fennmaradt anyag alapján megállapítja, hogy a Lorenzetti-fivérek alkotásai kedvelt és sokat ismételt darabjai voltak e kor mestereinek, sőt expanzivitásukat források alapján is a XVI. sz.-ig nyomon lehet kísérni. (A Lorenzetti-fivérek széleskörű hatására Balogh Jolán is utal a Quercia-relieffel kapcsolatban.) E föltételeken elindulva, nagy apparátussal összegyűjtött és szisztematikusan egybeállított képanyag kapcsán fejt ki végső eredményeit, megállapítván, hogy e kor kisebbjelentőségű mestereinek oly ábrázolásai, melyek a kérdéses négy jelenetet ábrázolják, látványos stilisztikai és kompozicionális különbözőség ellenére is egy közös eredetire mennek vissza, s lehámozván e későbbi alkotásokról mindazt, amit a saját koruk rakott rájuk, mindeniken egyaránt meg kell találnunk a sienai, pontosabban Lorenzetti stílussajátságokat, megtalálva pedig ezeket, jelentős teret nyerhetünk a két sienai mester problematikájának megértésében, s vizsgálva a két mester egyéniségét, megállapíthatjuk, hogy a freskók megalkotásában Ambrogióé volt a jelentékenyebb tervező szerep, míg Pietro inkább csak a megfestésben segédkezett.

Ludwig Baldass egyrészt a Múzeum egyik korai német Madonna-képével foglalkozik s helyezi el az azt megillető helyen. Megállapítása szerint Madonnánk mestere a frankfurti Péter-oltár mesterének köréből került, s francia mintaképet ültetett át a maga középrajnai formavilágába.

Cikkének második részében az Esztergomi Ker. Múzeum egy keresztrefestését veszi vizsgálat alá s utalja a darmstadti passió mesterének távolabbi körébe, azonban fejtegetései nem túlságosan meggyőzőek, csak nagyon halvány visszfényeket ismerhetünk fel az esztergomi nagyon győnge kvalitású képen, s azokat is keveredve erősen jelentkező egyéb (R. v. d. Weyden) hatásokkal.

Vannak dolgok, melyek, hogy úgy mondjuk, köztudottak, a nélkül, hogy valaki is írásba foglalná, rögzítené azokat. Gombosi György egy nagyszerű trouvaille kapcsán bevezetésként egy ilyen latens köztudatot vált Pannoniai Mihály-lal kapcsolatban elevenné, mikor a források alapján kimutatja, hogy Pannoniai Mihály és Cosimo Tura között akkora időkülönbség van, hogy nyugodtan visszautasítható az az állásfoglalás, mely a magyar mestert Tura követőjeként állítja be.

Gombosi cikke az eredmények olyan halmazát tartalmazza, hogy szinte ez válik hátrányára. Az eddig csak a Ceres által képviselt Michele Pannonio oeuvre-t további három darabbal gazdagítja, meggyőző logikával bizonyítva a ferrarai stúdiókban lefolyt események rekonstrukcióját, hogy M. Pannonio egyéb műveit minő stíluskörben kell keresnünk, s az általa felhozott három darab, különösen a Szt Antal-kép, minden kétséget kizár okfejtésének helyessége felől. A stúdiókban történetekkel kapcsolatban alkalma nyílt még egy meghatározásra, mely a múzeum két sokat vitatott képének szerzi meg a végleges és biztos mesterét. Ama két, eddig Fr. Cossa műveként szereplő «Zenélő angyal» ez, melyről Gombosi kimutatja, hogy Borso stúdiójából származnak, s részei annak a Múza-sorozatnak, melyet Angelo Parrasio festett. Ez utóbbi meghatározás szinte jelentőségét veszti a cikkben, pedig megérdemelt volna sokkal részletesebb tárgyalást is. Nem mulaszthatjuk el e helyen megemlíteni a fölött érzett bosszúságunkat, hogy a Szt. Antal-

kép hollétének, melynek a magyar művészettörténet szempontjából oly rendkívül fontos szerepe volna, a tulajdonos önzése folytán tovább is rejtve kell maradnia, bár tudjuk, hogy ezen — ismerve a gyűjtők szempontjait is — talán sosem lehet változtatni.

Ybl Ervin a Wittmann-gyűjtemény kis bronzszobrát teszi tanulmánya tárgyául, s az előző (Bertoldo) meghatározással szemben, alapos és nagy készültséggel tett megfontolások folytán, a lehetőséghez képest széleskörű hasonlító anyaggal való egybevetés után, Francesco di Giorgio-nak a kevésszámú fennmaradt művén szinte manierisztikusan rafinált sienai művész kezemunkájának mutatja ki.

Pigler Andor a múzeum raktárából (ott «olasz festő XVIII—XIX. sz.» meghatározást viselő) hat képről mutatja ki, hogy azok Giov. Ant. da Pordenone művei, és részei voltak annak a sorozatnak, melyet a mester a velencei Scuola di S. Francesco földszinti helyiségének mennyezetére készített, és amely Szt. Ferenc egészalakos, — közöttte pedig nyolc szent félalakos képét foglalta magában. E soffito képek az épület lerombolása után szétszóródtak, ma közülök kettő a londoni National Galleryben van, hat pedig Pyrker János László egri érsek és velencei pátriárka ajándékaként került a múzeum tulajdonába. Pyrker gyűjteményében még Pordenone neve alatt szerepeltek, de ez később feledésbe ment, s most szerző kutatásai iktatták újra azokat a megillető helyre. Ugyancsak Pigler a múzeumnak egy kisebb, Szt. Erzsébetet ábrázoló vázlatát Pittoni nevével ruházza fel egy másik cikkében.

«Újabb meghatározások a rajzgyűjteményben» címmel Hoffmann Edith közli a kötet legigényesebb cikkét. Az ismerető legnehezebb feladata előtt áll Hoffmann Edith cikkénél. Rajzokkal foglalkozni nehéz és kényes feladat. Azon a területen keresni biztos talajt ítéleteinkhez, ahol a művész pillanatnyi szeszélye legkönnyebben érvényesülhetett. Megtalálni

a biztos utat onnan, ahonnan nagyon messzeágazók a lehetőségek, de talán éppen ez a feladat az, amely megoldás közben legközelebb férkőzteti a kutatót a művészhez, s talán az a szeretet, mely Hoffmann Edithet a grafikához fűzi, teszi számára lehetővé azt, hogy technikák, az irodalom, a legkisebb publicitású művek szisztematikus ismerete révén megállapításainak maradéknélküli érvényességét biztosítsa.

Hoffmann Edith tanulmánya közel fél-száz rajz meghatározását tartalmazza, miközben alkalma nyílt arra is, hogy általánosabb érdekű következtetéseket is levonjon egyes művészek működésére vonatkozóan. (Bonsignori—Mantegna.)

Terünk szűk ahhoz, hogy érdeme szerint foglalkozzunk mindannyival, s így csupán néhány, kvalitására nézve előkelő, valamint technika és módszer szempontjából érdekes passzusra hívjuk fel a figyelmet. A lombardiai körbe utalt és 1425 körüli időre helyezett, csodálatosan szép miniatura után négy rajzot közül a gyűjteményből, melyet igen meggyőzően Fr. Bonsignorinak tulajdonít, hatalmasan növelve ezáltal a gyűjtemény fontosságát és súlyát. A Raffael-rajz apológiája fog ugyan még ellenmondást kiváltani. Raffael szerzőségével szemben azonban kétségtelenül megdönti a Sodoma-legendát, és készséggel elismerjük a Grácia és rajzunk feje közt fennálló már nem is rokonságot. Hiatus mutatkozik azonban a test plasztikai megmunkálásában, s ez az, ami ebben az esetben némi tartózkodásra késztet. Két nagyon szép Luini-stúdium után a manieristák rajzai következnek fölös számmal, ezek között legérdekesebb Fr. Zuccarinak egy rajza, mely a Loretói freskók egy részletéhez szolgált tanulmányképpen.

Salvator Rosának egy szép rajzával kapcsolatban szerző ikonográfiai problémát hagy nyitva. Szerintünk jelen esetben inkább Prometheus az ábrázolás tárgya, amelyre világosan utal a földön fekvő fáklya, míg a két keselyű itt inkább a

művész alternatív elgondolását tükrözi, annál is inkább, mivel csak a keselyű feje szerepel tisztán kivehető módon kétszer is. Tanulságos módon mutat be egy sorozat hamisítványt is a gyűjteményből, melyeknek különös érdekességét éppen hamisítvány voltuk szabja meg. Az olasz rajzok sorát néhány XVIII. sz.-i velencei provenienciájú darab zárja Bellotto szerzőségével.

A német és németalföldi rajzok között legérdekesebb P. Schlör vázlatsorozata, mely a Württembergi grófok emlékművéhez szolgált előkészítésül, szerepel egy szép Heemskeerck. A hatalmas tanulmányt Peter Quast a múzeum tulajdonában levő rajzainak ismertetése zárja le.

Fleischer Gyula a felső-elefánti kastély monográfiájával szerepel a kötetben. Alapos levéltári kutatásokon nyugvó előkészület után, helyszínen való tüzetes tanulmányozás eredménye ez a dolgozat.

Rövid történetét kapjuk az épületnek, melyet még a pálosok emeltek a maguk céljaira, majd a jozefinianus rendelet nyomán a vallásalap tulajdona lőn s innen került mai birtokosa, az Edelsheim-Gyulai család kezére, mely 1894-ben újjáépítette. A cikk nem is az épület, hanem a benne működött freskófestő méltatását hangsúlyozza, akire vonatkozóan sok érdekes és új adatot hoz nyilvánosságra.

Weyde Gizella szakszerűen írja le a múzeum egyik új szerzeményének, a Podolinból származó Szt Katalin szobrának restaurálási munkáit.

A cikkekhez rövid német kivonatokat csatolva, melyek nagyban emelik a kötet internacionális jelentőségét.

Midőn ismertetésünket zárjuk, nem mulaszthatjuk el a figyelmet felhívni a múzeum belső életére vonatkozó közleményre, amely tanúsítja azt a nehéz és megfeszített küzdelmet, mely a Múzeum léteért és gyarapodásáért folyik, de amelynek olyan eredményei vannak, amelyek bámulatba kell hogy ejtsék a kívülállókat. Eredményei, melyeknek csak töredékét alkotja ez a gazdag és tartalmas évkönyv,

melynek létrehozásáért szerkesztőjét mindenfelől meleg elismerés kell hogy illesse.

Vajh fáradozásait továbbra is siker koronázná, hogy a jövőben hasonló Évkönyvet, hasonló örömmel vehetnének kézbe.

Kampis Antal.

ROBERT MEERAUS: **Johann Cyriak Hackhofer.** Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks und Kärntens; herausgegeben von Hermann Egger; Band IV, Graz, 1931, Leykam-Verlag.

Johann Cyriak Hackhofer (1675-1731) egyike a XVIII. század elején Ausztriában nagyszámmal dolgozó freskó- és oltárképfestőknek. E mesterek művészete még erősen provinciális színezetű, s működésük jelentősége nem annyira önmagában, mint inkább abban rejlik, hogy alapul szolgált az osztrák barokk festészetnek a század harmincas éveiben meginduló nagy kiteljesedéséhez. Erős dekoratív készség és az előadásnak bizonyos népies zamata mellett a finomabb lélektani motiválás iránt kevés érzékük van, kompozícióikban ritkán találják el a szerencsés mértéktartást, hol merevek és esetlenek, hol zavarosan bőbeszédűek, erős fény- és árnyékellentéteket kedvelnek, színezésük általában nyers, formakezelésük elnagyolt. Mégis, szemtől-szemben állva műveikkel, rendesen el kell ismerni azokról, hogy kitűnő összhangban vannak azzal a környezettel, melynek díszítésére készültek s amellyel, szellemben és formailag, szerves egészet alkotnak.

Bár e mesterek működéséből még alig jutott valami hazánk területére, Hackhofer mégis közelebből érdekelhet minket is. Ez a tiroli származású freskó-, oltárkép- és képmásfestő ugyanis csaknem egész tevékenységét Stájerországnak hazánk szomszédos részein fejtette ki. Vorau, Festenburg, Peggau, Pöllau, Graz, Hartberg stb. őrzik ma is még művésztének emlékeit. Bár okmányilag nem mutatható ki, hogy a mester járt volna valaha Olaszországban, főleg a kompozíció

tekintetében művei sok olaszos vonást mutatnak. Meghatározóbb fontosságú volt azonban fejlődésére nézve a tiroli és osztrák festészet jelentékenyebb képviselőinek, mint Egydius Schor, Kaspar és Johann Josef Waldmann, valamint Johann Michael Rottmayrnak ismerete. Valószínűleg kapcsolatban állott Matthias Steinlel is, az udvari elefántcsontszobrásszal és dekorációtervezővel.

Hackhofer életének körülményeit és működésének emlékeit Meeraus most megjelent monográfiája azzal a lelkiismeretes alapossággal tárja fel, melyet a grazi egyetem művészettörténet tanárának, Hermann Eggernek égisze alatt megjelenő munkáknál már megszoktunk. Minden elérhető levéltári adat felhasználásával, Hackhofer valamennyi munkájának gondos tanulmányozásával s a mester művészetének minden elfogultságtól és túlzástól mentes értékelésével készült ez a könyv. Huszonnyolc sikerült reprodukció egészíti ki a külsőleg is rokonszenves, izgalmas munkát.

r.

SCHOEN ARNOLD: **A budapesti Központi Városháza és A budai Szent Anna-templom.** Mindkettő 4°. Budapest Székesfőváros kiadása. 1930.

Egymás után jelent meg e két munka, melyek a régi Buda és Pest egy-egy jellegzetes emlékének történetét és művészetét ismertetik. Az egyik pesti és világi, a másik budai s egyházi alkotás. Egyformán híven tükröztetik vissza a különböző célok szolgálatában álló művészi formákat.

A mai Központi Városháza a bécsi Martinelli Antal Erhard császári építőmester alkotása, melyben minden a nagyvonalúságnak, a fegyelmezettségnek, a szigorú zártágnak van alávetve. Érdekes lett volna egy összehasonlítás a prágai invalidusok palotájával, mely Kilian Ign. Dientzenhofer terve szerint épült fel.

Schoen A. legnagyobb érdeme, hogy alapos levéltári kutatásaival feldolgozta mindazon mesterek és művészek munkásságát, akik ezen épület létrehozásában

fáradoztak. A telekvásárlástól kezdve kiterjed a szerző figyelme az építés minden apró mozzanatára, amit nemcsak a teljesség kedvéért tesz meg, hanem hogy megismertesse velünk a város akkori helyzetét, életét s mindazon akadályokat, melyek egy ilyen nagyarányú építkezés alatt felmerülnek. Sajnos, e palota felépítésében nem annyira Pestnek — mely úgyszólván teljesen kikapcsolódott az alkotó munkából — mint inkább Bécsnek jutott a nagyobb szerep. A munkálatok megszervezése, az építés irányítása, az elszámolások, a befejezett épület további sorsa, s adminisztrációja kizárólag a bécsi udvar rendelkezéseitől függött s ezért állott rideg falaival úgy művészi, mint kultúrtörténeti szempontból minden hatás nélkül, elszigetelten, idegenül a város életének forgatagában.

A helyi művészet megismerése szempontjából fontosabb számunkra a másik munka, mely a vízivárosi szent Anna-templom monográfiájában a XVIII. századi Buda polgári és egyházi életét eleveníti fel. Minden adat a város életének egy-egy lüktetése, melyben nemcsak a mesterek, hanem a szereplők is a város polgárságából kerültek ki. E templom már a helyi művészet alkotása, mely megjelöli mestereink készültségének, tudásának fokát. A falak, szobrok és festmények a legszorosabb kapcsolatban állottak az itt élő lakossággal, akik buzgóságukkal, áldozatkészségükkel csak egy célt akartak elérni, hogy e templomot mennél szebbé, művészebbé, gazdagabbá tehessék. Kitűnő vezetők, a jezsuiták kezébe volt letéve az épület sorsa, akik nagy körültekintéssel, szakértelemmel s műízléssel tudták a munkálatokat irányítani. Az 1740-ben megkezdett építkezés nagyon lassan haladt előre, s csak 1762-ben fejezték be; külső és belső díszítése azonban még tovább tartott. Építőmesterei Hamon Kristóf és Nepauer Mátyás, szobrászai Bebo Károly, Eberhardt Antal, Weber Lénárd, Weibl Tamás és festője Vogl Gergely voltak.

Schoen A. a szorgalmasan összegyűjtött anyagnak itt is valóságos tárházát nyitja fel, de tekintve, hogy úgy az invalidusok palotájánál, mint e templomnál adataiban sok olyan mester neve is szerepel, akik ezen épületekkel semmiféle kapcsolatban nincsenek, monografikus munkánál az ilyen megterhelés nagyon könnyen az egység megbontására vezethet. Buda barokk templomai között kétségen kívül e régi jezsuita szentegyház áll a legmagasabb művészi fokon, s ezért kíváncsú volt megírása már csak azért is, mert az eddigi irodalom telve volt tévedésekkel. A szerzőnek Vignola-féle alaprajzi egybevetésével, valamint az olasz kapcsolatok hangsúlyozásával nem értünk egyet. Az ellipszis szerkezet annyira barokk gondolat, hogy a XVIII. században azt már sem személyhez, sem helyhez kötni nem lehet. Különben is a vízivárosi szent Anna-templomban csendül fel hazánkban legutóljára ennek a szerkezeti formának végakkordja.

Nagy nyereséget jelent a hazai művészettörténelem számára Bebo Károly szobrásznak felfedezése, akit a szerző eddigi kutatásainak alapján is kvalitásos mesternek ismerünk el. Ez a sokoldalú mester, ki a Zichy grófok szolgálatában állott, művészi oeuvejének kibővítésével külön tanulmányt érdemelne s hisszük, hogy a szerző itt még sok meglepetést fog nyújtani. Helybeli mestereinkkel a múltban nem foglalkoztak behatóbban, pedig az ő működésük tisztázhatja legjobban barokk művészetünk függő kérdéseit. Ezért elismeréssel adózunk Schoen A. jól megalapozott munkásságának, ki eddig is fővárosunk művészeti emlékeinek legbuzgóbb kutatója volt.

A szép kiállítású, kifogástalan illusztrációkkal telt tanulmányok, melyek a székesfőváros házinyomdájának felkészültségét hirdetik, első számai a Budapest Székesfőváros Vároštörténeti Monográfiái címen megindult sorozatnak.

Réh Elemér.

DIVALD KORNÉL

A magyar művészet története örök-érdemű munkását vesztette el akkor, midőn Divald Kornél kezében megállt a toll, s ő maga földi dolgait félbehagyva, egy jobb világba tért meg. Erejének még teljében, energiáinak birtokában volt, midőn a halál elszólitotta úgyszólván múzeumi asztala mellől. Tele tervekkel, mik vele enyésztek, asztalán kézirat, melyet töredéknek hagyott, fiókjában utolsó munkái egyikének angol fordítása, melynek megjelentét már nem várta be.

«A magyar Pausanias volt». Fanatikus híve a nemzeti művészet sokat vitatott eszményének, aki gyalog, szekéren barangolta be a felvidék legelhagyottabb zugait is egy-egy ismeretlen darabjáért a magyar szárnyasoltároknak, nem mulasztva el azonban gondos jegyzetei sorába iktatni a magyar művészet bárminő formában való megnyilatkozását sem. Pedig kezdetben röggös volt az útja. Sok meg nem érdemelt gáncs érte, de neki ez pillanatra nem szegte kedvét a továbbmunkálkodástól. Érezte: missziója ez.

Nehéz Divaldról írni. Hiszen szinte magunk körül érezzük ma is. Múzeumi szobája faláról reánk tekint két fürkésző szeme s szelíd, halk egyénisége nem múlt el onnan egyébként sem. Könyvei, fényképlemezei mindennapi segédeszközei ma is, és lesznek még sokáig annak, aki a magyar művészettörténet valamely problémájának megoldását választja feladatául.

Finom tollú író volt. Tudományos dolgozatai sem nélkülözték a stiláris szépséget, az elbeszélés folyamatosságát, mondanivalóit mindig érdekesen, fordulatosan tudta előadni.

De Divald Kornél Tarczai György is volt. E név alá rejtőzött akkor, mikor széles mesélőkedvének nem szabott határt. Mikor a lelkét befónó fényes magyar múlt alakjairól szívárványos elbeszéléseket szőtt. Vitus mester, Kuny Domokos,

Mikó solymár voltak ez elbeszélések hősei, amelyek írójuknak az irodalomtörténet lapjain is méltó helyet fognak szerezni.

Szorgalmas volt. Munkássága szinte hihetetlen mértékű. Könyvei, cikkei egyre-másra jelentek meg a fórumon, s neki magának még volt ideje múzeumi feladatainak is a legnagyobb lelkiismeretességgel megfelelni.

Most pihen. Ha ugyan fáradhatatlan kutató szelleme ismeri a pihenést s nem él itt közöttünk sugallva, ösztönözve, bátorítva annak a munkának folytatására, amelyet ő félbehagyott.

Megemlékezésünk végén álljon itt életének és munkásságának néhány adata. 1872-ben született Eperjesen. Orvosnak készült, majd bölcsészeti stúdiumokkal foglalkozott. A gyűjteménygyűjtésében a művészeti előadó tisztségét viselte haláláig.

Műveinek sorában legfontosabbak: A felsőmagyarországi renaissance építészet. 1900. A sárospataki vár. 1903. Szepes vármegye művészeti emlékei. I—III. 1906. Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai. I—II. 1909—11. Budapest művészete a török hódoltság előtt. Évszám nélkül. Velence művészete a XVI. században. 1910. Eperjes templomai 1904. Felvidéki sétat. É. n. A héthársi Szt. Márton templom 1913. A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei 1917. Magyar művészettörténet, A magyar iparművészet története 1929, Magyarország művészeti emlékei 1927. Utóbbi halála után angol nyelven is megjelent. Tarczai György néven is megjelent egy testes kötete, melyben tudományos eredményeit közölte népszerű formában «Az Árpádház szentjei» címmel.

Ezenkívül számos cikket tett közzé, közülök többet éppen e folyóirat hasábjain, s felvidéki múzeumaink létesítése, berendezése, gyűjteményeiknek gyarapítása körül is sok érdemet szerzett. A beszercebányai múzeum katalógusát is ő szerkesztette meg.

Oly élet, oly munkásság ez, mely a legnagyobb elismerést kell hogy megérdemelje. Ha volt valaki, aki tudományát igazi odaadással, hittel és tűzzel művelte, Divald az volt, ha valakinek érdemei voltak, vannak és lesznek a magyar művészettörténet terén, Divald odatartozik az első sorokba. S ha valaki, úgy Divald nyugodt önérzettel tekinthetett vissza élete művére az «exegi monumentum» és a «non omnis moriar» felemelő tudatában.

—s—l.

GERHARD KRAHMER

Gerhard Krahmer, az ókori művészet-történet egyik leghivatottabb művelője, kinek egyik legjelesebb és azóta sokszor idézett, alapvető dolgozata folyóiratunkban (XLI. kötet 1—30. l.) látott napvilágot, 1931. szeptember 19-én Berlinben meghalt. Erőteltjes szervezete heroikusan küzdött a súlyos kórral, melyet a harctérről magával hozott. Éveken át délen keresett enyhülést. Barátai töretlen munkakedve láttára megteltek bizakodó reménységgel, mikor halálhíre teljesen váratlanul lesújtott közénk. Mindössze tíz esztendő felölélő tudományos munkássága, melyet főként a hellenisztikus szobrászat stílus-problémáinak szentelt, termékeny új szempontjaival mély nyomokat hagyott maga után. A tudós érdemeit s az ember vonzó egyéniségének emlékét kegyelettel fogjuk megőrizni.

—l.

BAYER JÓZSEF dr.

Ez év július 23-án, élete delén meghalt Bayer József dr., a bécsi Természettudományi Múzeum Régészeti Osztályának igazgatója.

Bayer József a jelenkor egyik legbuz-

gőbb és legjelentékenyebb palaeolith-kutatói közé tartozott, aki jóformán utolsó leheletéig harcban állott hirdetett tanaiért.

Munkássága felölelte az egész diluvium geológiai és archaeológiai területét. Rendkívüli kombinatív képességgel párosult gazdag fantáziája arra ösztönözte, hogy munkakörébe vonja a diluviál-archaeológia és diluviál-geológia legbonyolultabb problémáit is (jégkorszak kronológiája, lószkérdés stb.). Nagyszabású és eredményekben gazdag ásatásainak tanulságai azonban megóvták őt attól, hogy fantáziája túlságosan el ne ragadja.

Minden munkáját a *nagyvonalúság* jellemzi. Ellenben túlságosan kategorikus következtetéseivel nem egyszer támadási felületeket nyújtott ellenfeleinek. Így tehát nem minden megállapítása tekinthető végérvényesnek. De ezekben az esetekben is megmarad az az érdeme, hogy sok új probléma felvetésével gazdagította a régészeti tudományt, s hogy megállapításaiért mindig férfiasan küzdött.

Annyi bizonyos, hogy *Bayer* neve belátható időn belül nem fog elhomályosulni a prehistorikus szakirodalomban és hogy munkásságának hatása halála után még sokáig érezhető lesz.

Élete nagy munkáját: *Der Mensch im Eiszeitalter*, I. kötet, 1927. sajnos, nem tudta befejezni. Reméljük, hogy az általa megalapított és az ő szerkesztésében megjelent folyóirat *«Eiszeit und Urgeschichte»*, a paleolith-kutatásoknak ezen fontos szerve folytatódni fog.

Bayer levelező tagja volt a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulatsnak és diluviál-archaeológiai kutatásainkat mindenkor nagy érdeklődéssel kísérte. Ismételten személyesen is résztvett azokon. Mindenesetre serkentő befolyást gyakorolt a hazai diluviál-archaeológiai kutatásokra.

Bayer Magyarországnak őszinte barátja volt, s viszont a hazai szakemberek körében ő is csak őszinte barátoknak örvendett.

Dr. Hillebrand Jenő.

ARCHÆOLOGIAI ÉRTESÍTŐ

ARCHÆOLOGISCHER ANZEIGER

NEUE FOLGE, BAND XLV.

(1931)

INHALT.

	Seite
GISELLA ERDÉLYI: Der silberne Tripas aus Polgárdi	291
LUDWIG NAGY: Christlich-römische Denkmäler aus Ungarn	299
NÁNDOR FETTICH: Über die Form des Silbergefäßes von Gundestrup.....	303
NÁNDOR FETTICH: Zur Archaeologie der ungarischen Landnahmezeit	305
(Mit einem anthropologischen Anhang von L. BARTUCZ)	
STEPHAN GENTHON: Der ehemalige Hauptaltar der Katharinenkirche zu Sel- mecbánya	330
ANDREAS PIGLER: Beiträge zur Kunst des Pacecco de Rosa	331
ELEMÉR RÉH: Beiträge zur Baugeschichte des XVIII. Jh.-s in Ungarn	336
ANNA ZÁDOR: Leopoldo und Michael Pollack	338

KLEINERE MITTEILUNGEN.

Die Graf Vigyázó Ausgrabungen des Ungarischen Nationalmuseums. Das Er- gebnis der Ausgrabungen zu Ságvár im Jahre 1931. (CSALOGOVITS—von GAÁL—HOLLENDONNER—HILLEBRAND)	343
EUGEN HILLEBRAND: Eine neue Deutung der diluvialen Handdarstellungen...	345
EUGEN HILLEBRAND: Über die Bedeutung einiger Hilfswissenschaften der Vor- geschichte	345
EUGEN HILLEBRAND: Einige kritische Bemerkungen zu O. Menghin: Weltge- schichte der Steinzeit	345
MARTIN ROSKA: Der Goldfund von Székelyhíd	348
JOHANN BANNER: Eine neolitische Tonkiste	348
BOLKO Frh. von RICHTHOFEN: Zur Zeitstellung und Verbreitung der Tonkrausen mit Wellenlinienverzierung	348
LUDWIG NAGY: Zwei römische Steindenkmäler der Margareteninsel	357
LUDWIG NAGY: Römische Altertümer aus Dunaszekcső	358

* * *

Dr. Josef Bayer † (<i>Eugen Hillebrand</i>)	358
---	-----

BUCHBESPRECHUNGEN.

	Seite
EUGEN HILLEBRAND : Megjegyzések O. Menghin «Weltgeschichte der Steinzeit» című munkájához	272
Dolgozatok a m. kir. Ferenc-József Tud. Egyetem Archaeologiai Intézetéből. VI.	274
Gróf CALICE FERENC : Az úgynevezett hetita emlékek helye Előázsia művészetében	274
STEFAN GENTHON : A régi magyar festőművészet (<i>Kampis</i>)	277
Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei. VI. 1929—1930. Szerk. PETROVICS ELEK (<i>Kampis</i>)	278
ROBERT MEERAUS : Joh. Cyriak Hackhofer (...r.)	282
ARNOLD SCHOEN : A budapesti Központi Városháza és A budai Szt. Anna-tp. (<i>Réh</i>)	283

Alle für den **Archaeologiai Értesítő** bestimmte Zusendungen wolle man an den
Herausgeber **Prof. A. Hekler, Budapest, II., Pálffy-tér 5.** richten.

DER SILBERNE TRIPOS AUS POLGÁRDI.

Die römische Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums zählt zu ihren grössten Schätzen einen silbernen Tripas, welcher im Jahre 1878, in der Nähe von Polgárdi und Szabadbattyán (Kom. Fejér) gefunden wurde. Nach einem kurzen beschreibenden Vorbericht von Csetneki¹ befassten sich Pulszky² und Hampel³ eingehend mit dem wertvollen Objekt. Pulszky versetzt die Entstehung des Tripas in die Zeit der Kaiser Caracalla oder Heliogabalus, Hampel datiert den Tripas — wegen der daran befindlichen Nereidengruppen — an das Ende des III. Jahrhunderts. Diese zwei, für ihre Zeit sorgfältigen Veröffentlichungen, begleitet von zahlreichen Holzschnittillustrationen, sind die einzigen, die sich mit diesem, auch für die gesamte römische Kunst wertvollen Denkmal befassen. Die sprachlichen Schwierigkeiten trugen wohl dazu bei, dass unser Tripas völlig unbeachtet blieb und von den in den letzteren Jahren erschienenen zwei zusammenfassenden Darstellungen⁴ dieses Gebietes gar nicht erwähnt wurde, obwohl z. B. der von Willeumier behandelte Bronzetripas aus Tigava⁵ mit seiner Dekoration unserem Denkmal sehr nahesteht. Um die mustergültigen Untersuchungen von Pulszky und Hampel dem heutigen Stande unserer Wissenschaft gemäss zu ergänzen und dieses wertvolle Denkmal aus seiner völligen Unbekanntheit hervorzuheben, ist diese neuere einge-

hende Untersuchung, begleitet von mehreren Detailaufnahmen, nötig gewesen.

Wie erwähnt, wurde der Tripas im Jahre 1878 in der Nähe von Polgárdi, ohne weitere Begleitfunde in der Erde gefunden und gelangte Dank des reformierten Pfarrers A. Baly ins Ungarische Nationalmuseum. Der aus massivem Silber angefertigte Tripas wiegt — nach Hampel — ungefähr 10 Klg. Die Höhe der einzelnen Füsse beträgt 113—114 cm, die Breite 3 cm, die Dicke 0·8 cm. Die grösste Höhe der krönenden Triton- und Nereidengruppe beträgt 7·5 cm, die grösste Breite 10·5 cm, die grösste Höhe des Greifenprotoms 19 cm. Der Sockel ist 7·3 cm hoch. Die Länge der Kreuzstangen ist 82 cm, die Breite 1·8—2·8 cm, Dicke 0·4 cm. Die einzelnen Füsse wurden sammt der Perlstabverzierung in einem gegossen, die anderen Zierstücke, wie die Triton- und Nereidengruppen, die Greifenprotome, die Gruppe der auf Delphinen reitenden Kinder, sowie die Rosetten wurden einzeln angefertigt und an die Füsse gelötet beziehungsweise genagelt. Laut Pulszky kam der Tripas in 7, laut Hampel in 10 Stücken zum Vorschein, die einzelnen Füsse lagen verbogen und zerbrochen, die Kreuzstangen mit einem scharfen Instrument abgeschnitten in der Erde. Nach der Zusammenstellung (Abb. 1) fehlten die Schale, ein Fuss und zwei Kreuzstangen vollständig, eine dritte halb,⁶

¹⁻⁵ s. die Anmerkungen auf S. 1., ⁶ s. auf S. 2.

und wurden später durch galvanoplastische Abgüsse ersetzt (Abb. 2).

Die Bekrönung der einzelnen Füße bilden auf sockelartigem Untersatz angebrachte Triton- und Nereidengruppen (Abb. 3-4). Der punkt- und blattverzierte, kapitelartige Sockel verbreitert sich nach oben und ist dreiseitig von einem Perlenstab umgeben, welchen nur ein Fuss der Nereide unterbricht. Die Rückseite ist glatt verarbeitet, in der Mitte befindet sich der zum Anbringen der Schale nötige Hacken, welcher die Form eines menschlichen Fingers erhalten hat. Die zwei Nereidengruppen sind nicht völlig gleich. Der Triton der einen Gruppe (Abb. 3) ist bartlos, sein Haar — aus welchem hörnerartige Ohren hervorragen — umgibt strahlenförmig das Antlitz, seine auf das vorgestreckte Floss sich stützende linke Hand hält das an die Schulter gelegte Ruder, während in der Rechten das Muschelhorn ist. Der mit starken Einschnitten modellierte Oberkörper ist in Vorderansicht, der langgestreckte Fischkörper wird durch eine gewundene Säule unterstützt, der in gedrehter Wellenlinie sich fortplanzende Schwanz endet in einer fächerförmig verbreiterten, durch Einkerbungen gegliederten Flosse. Auf dem gedrehten Fischkörper sitzt die unbekleidete Nereide. Ihre apfelhaltende Linke ruht auf der Schulter des Ungeheuers, mit der Rechten hält sie den über ihren Kopf gewölbten Schleier, welcher über ihren linken Arm geworfen faltenreich herabfällt. Statt der üblichen idealisierten Haartracht ist hier eine porträtartige: die seitlich geteilten Flechten treffen sich rückwärts und werden am Scheitel zu einem Knoten gewunden. Die andere Gruppe (Abb. 4) zeigt statt des Tritons einen bärtigen Seekentaur, welcher mit beiden Händen das Muschelhorn zum Munde hebt. Sein Oberkörper ist in Seitenansicht dargestellt, auf seinem — dem vorhergehenden ähnlichen — Fischkörper sitzt die Nereide, deren auf die Schulter des Kentauren

gestützte Rechte nach vorne weist. Der Schleier ist in vorerwähnter Weise gehalten. An beiden Gruppen tragen die Nereiden auf ihrem Hals ein punktverziertes Schmuckstück. Der Aufbau der beiden Gruppen, die Betonung der Horizontalen und Vertikalen ist übereinstimmend gebildet, nur in Einzelheiten findet sich eine Differenzierung, welche durch die fehlende und sicherlich eine dritte Variation bildende dritte Gruppe ergänzt wurde.

In zweidrittel Höhe werden die Tripodfüsse durch Greifenprotome unterbrochen, welche auf separatem Sockel angebracht aus zweireihigem Blattkelch hervorragen. (Abb. 5.) Der Blattkelch endigt hinten in einer zurückgebogenen Spitze, während vorne die Blätter durch Einschnitte gegliedert sind. Der Vogelkopf des Tieres mit seinem Hackenschnabel und stehenden Ohren ist bärtig, sein Kamm wird durch schwerfällige Kugeln gekrönt. Die stark stilisierten, durch Linien gegliederten, schmalen Flügelenden sind einwärts gebogen. Das Gefieder des Körpers wird durch strahlenförmige Punktierung veranschaulicht; ähnliche Punktierung betont die Wellenlinie des Kammes.

Der profilierte Sockel der Tripodfüsse wird durch die Gruppe der auf Delphinen reitenden Kinder geschmückt. (Abb. 6.) Auch diese Gruppe ist unversehrt erhalten, nur der erhobene rechte Arm ist ganz, beziehungsweise unterhalb des Ellbogens abgebrochen. Der Delphinkörper wird ebenfalls punktiert. Die figurale Dekoration wird am Ring der Kreuzstangen durch die Kinderprotome ergänzt.

Die vollgegossenen, mit Perlenstab umrandeten Tripodfüsse sind mit stark geometrisierenden, übereinander angebrachten herzförmigen Blättern verziert, die leeren Seitenfelder werden durch kleine Punktkreise ausgefüllt. Die durch plastische Dekoration gegliederten Tripodfüsse werden durch Kreuzstangen verbunden (Abb. 7), welche oben durch ein schräggestelltes Glied, unten mittels eines

viereckigen Ringes an die Triposfüsse befestigt sind. Dadurch können die Füße so nahe oder so weit gezogen werden, bis der frei sich bewegende Ring den Sockel des Greifen-, beziehungsweise Kinderprotomens nicht erreicht. Der Ring ist — wie erwähnt — durch Kinderprotome verziert, die Bänder tragen, wie die der Triposfüsse, an drei Seiten einen Perlenstab. Der an der Kreuzung der Stangen nötige Nagel wird durch eine aus Halbkugeln gebildete Rosette verdeckt. Die Stangen selbst zeigen eine ähnliche Verzierung, wie die Triposfüsse, die eine hat dreiteilige, herzförmige Blätter, an der anderen sind abwechselnd nach innen oder nach aussen gebogene Blattreihen angebracht, die Konturen werden stets mit Punktierung umgeben.

Schwendemann unterscheidet in seiner typologischen Zusammenstellung zwei Haupttypen in der Entwicklung der Klappdreifüsse. Beim ersten Typ sind die Kreuzstangen oben mittels scheibenförmigen Zapfen an die Triposfüsse angebracht, während unten ein freischiebbarer Ring — an welchem die Stangen befestigt sind — den Fuss umgeben.¹ Dadurch kann die Veränderung der Breite reguliert werden, während eine Höhenveränderung dadurch erzielt wird, dass an dem oberen Ende der Füße ähnlich gebildete, kürzere Fussteile mit Ringen angebracht werden und durch eingebohrte Löcher in verschiedener Höhe befestigt werden können.² Beim anderen Grundtyp begleitet den unteren Teil der Triposfüsse ein parallel laufender, schmaler, runder Fuss, an welchem die Kreuzstangen mittels Ringe befestigt werden.³ Die Feststellungen Schwendemanns wurden von Willeumier mit einer Gruppierung nach Fundorten ergänzt. Diese Zusammenstellungen ermöglichen die Einreihung unserer Tripos in die von Schwendemann aufgestellte I. Gruppe. Eines der einfachsten Bei-

spiele dieses Typus bildet der in Lyaud gefundene Bronzetripod des Louvre,⁴ dessen einziger Schmuck die kleinen Satyrbrustbilder sind. Zu demselben Typ gehören mehrere andere verschiedenen Fundortes, welche nur in nebensächlichen Dekorationsmotiven voneinander abweichen.⁵ Von dieser klaren und einfachen Konstruktion der Grundform bilden die erste Abweichung jene Tripodse, bei denen der eine der drei geraden Füße um die Mitte herum sich bricht und zumeist als Pflanzenstengel weitergeführt, mit einem Blumenkelch gekrönt und einem Tierprotom versehen sich nach vorne biegt. Als Vertreter dieser Art gelten der Tripod aus Nocera⁶ (Neapel, Museo Nazionale) und aus Bavai⁷ (Douai, Museum), eine Analogie des letzteren wurde im Jahre 1910 in München versteigert.⁸ Weniger bedeutungsvoll ist der roh ausgearbeitete Tripod aus Pforzheim⁹ (Karlsruhe, Museum) sowie der aus Boit-et-Borsu¹⁰ (Liège), dessen Rekonstruktion nicht ganz einwandfrei ist. Diese Denkmäler ermöglichen die Wiederherstellung des in seinen wesentlichen Bruchstücken vorgefundenen Tripod¹¹ aus Tigava (Alger, Museum). Einen Schritt weiter führt uns der bronzene Quadripod aus Sackrau¹² (Breslau, Schlesisches Museum) (Abb. 8), wo zwei Füße in der erwähnten Art sich vorwölben. Eine weitere Lockerung der tektonischen Konstruktion bildet der Umstand, dass das aus dem Blattkelch hervorragende Pantherprotom nach den Trauben schnappt, welche der oberhalb, auf einem kleinen Sockel stehende junge Dionisos in der Hand hält. Noch äusserlicher wird dieser aktive Zusammenhang auf dem Bronzetripod aus Industria in Turin¹³ (Abb. 9), wo die am Blattkelch sitzende Sphinx und die über ihr, auf einer Kugel stehende Nike nur die Anhäufung der Dekorationsmotive bedeutet.¹⁴ Dieses Exemplar zeigt klar, dass

¹⁻¹³ s. die Anmerkungen auf S. 9—11, ¹⁴ auf S. 12.

das Brechen und Vorbiegen der geraden Füsse sich unter dem Einfluss der S förmig gebogenen, aus Tierprotomen und Füßen zusammengestellten Triposfüsse entwickelt hat,¹ worauf schon Schwendemann aufmerksam machte. Am Turiner Tripos entspricht nämlich der Vorbiegung des Fusses eine viel schwächere nach Innenbiegung des unteren Teiles, während der Fuss sich nur nach oben gerade fortsetzt.

Zu diesen Denkmälern gehört auch unser Tripos, wenn auch neben den Übereinstimmungen eigenartige Abweichungen festzustellen sind. Durch die mittlere Vorwölbung aller drei Füsse steht unser Tripos dem Turiner Exemplar am nächsten, jedoch sind hier die Füsse ganz senkrecht gebildet und erinnern dadurch weniger an die Wirkung des vorerwähnten S förmigen, mit Tierprotomen verzierten Typus, er steht hingegen jenem Typ nahe, bei welchem nur ein Fuss sich nach vorne wölbt. Während an den erwähnten Denkmälern der Fuss selbst sich nach vorne biegt, befindet sich an unserem Tripos quasi eine Unterbrechung des Fusses, wo der gebogene Greifkörper auf selbständigem Sockel angebracht ist und als selbständiges Glied eines vor den Fuss gesetzten Relief schmuckes aufgefasst werden kann.²

Obwohl unsere typologische Reihenfolge keine kronologische zugleich sein wollte, müssen wir doch die drei letzterwähnten Denkmäler mit ihrem unruhigen Aufbau und reicher Verzierung einer späteren Epoche zuschreiben, als die einfachen Konstruktionen. Selbstverständlich ist neben dieser Bereicherung ein Weiterleben der alten Grundformen auch möglich; eine strenge Kronologie ist wegen der wenigen sicher datierten Denkmäler nicht möglich. Für uns kommt vor allem der Quadripos aus Sackrau diesbezüglich in Betracht. Grempler datiert den ganzen Fund an das Ende

des III., beziehungsweise den Anfang des IV. Jahrhunderts n. Chr., mit der Bemerkung, dass die einzelnen Fundstücke verschieden zu datieren sind und der Quadripos zu den jüngsten gehört.³

Die Motive, welche der Künstler zur Verzierung seines Werkes benützte, gehören zum wohlbekannten Allgemeingut griechisch-römischer Kunst. Das Motiv der auf Tritonen-, beziehungsweise Kentaurenrücken reitenden Nereide wird im IV. Jahrhundert v. Chr. in die Rundplastik eingeführt,⁴ bildet von nun an ein sehr beliebtes Motiv, das besonders an römischen Sarkophagen oft verwendet wurde.⁵ In der Toreutik kommt dieses Motiv als Rundplastik seltener vor. Wuilleumier erwähnt eine Kleinbronze der Castellani-Sammlung, welche Venus Anadyomene auf einem Triton reitend darstellt.⁶ Auch die Bekrönung des an das Ende des II. Jahrhunderts datierten Bronztripos aus Tigava⁷ bilden Triton und Nereidengruppen (Abb. 10). Das Schleiermotiv der Nereiden steht unseren Gruppen ziemlich nahe, doch sind grosse stilistische Unterschiede festzustellen. Zu diesen Darstellungen gehört noch ein hohlgegossenes Relief in Kassel,⁸ welches ursprünglich zur Dekoration eines grösseren Objektes diente.

Das aus dem Osten stammende Motiv der Greifenprotome war in Griechenland schon in der archaischen Periode sehr beliebt und wurde zumeist als Verzierung von Bronzkesseln verwendet.⁹ Später kommen sie seltener vor, doch wurden sie als dekoratives Motiv in der römischen Kunst vielfach und in verschiedenem Material verwendet.¹⁰

Das Motiv des auf Delphinen reitenden Jünglings ist ebenfalls in der archaischen Kunst schon bekannt¹¹ und kommt oft auf der Rückseite Tarentumer Münzen vor.¹² Im Hellenismus wird aus dem Jüngling zumeist ein spielendes Kind. Solchergestalt finden wir dieses

¹⁻¹² s. die Anmerkungen S 12, ². S. 13 ¹⁻⁵, S. 14 ¹⁻⁵.

Motiv als Attribut der Venus,¹ oder auch in selbständiger Form in der Rundplastik.² Auch bei Bronzearbeiten findet dieses Motiv öfter Anwendung.³ Wir wollen noch erwähnen, dass der fingerförmig gebildete Hacken — welcher zum Aufhängen der Schale diente — in ähnlicher Gestalt auf einem anderen Triposschmuck vorkommt.⁴

Ein schweres Problem bildet die Feststellung der Entstehungszeit und des Entstehungsortes unseres Tripos. Hampel wollte die Entstehung an das Ende des III. Jahrhunderts n. Chr. setzen,⁵ seine Ansicht stützte sich auf die für diese Zeit charakteristische Portraithaftigkeit der Haartrachten der Nereiden, sowie auf den stilistischen Zusammenhang mit einem Relief des in Nicomedia gefundenen sog. «Diocletianwagen»,⁶ welches auf Tritonen reitende Nereiden darstellt. Diese vorne geteilte und rückwärts in zwei Parallelflechten aufgesteckte Haartracht kam nur um die Mitte des III. Jahrhunderts in Mode, wie dies sowohl Münzen⁷ wie Portraithäupter⁸ vielfach beweisen. In dieser Zeit umgibt das Haar glattgekämmt die Stirne und lässt die Ohren frei. Dies bedeutet eine wesentliche Abweichung von der Haartracht unserer Nereiden, auch wenn man zugeben muss, dass für eine freie künstlerische Darstellung die Tagesmode keine so strenge Vorschrift war, wie für ein Portrait. Weil jedoch eine gewisse Portraithaftigkeit unseren Nereidenköpfen anhaftet, so kann als nächstliegend auf Darstellungen der Helene, der Mutter Konstantins des Grossen († 324 n. Chr.) verwiesen werden. Die Münzbilder Helens⁹ zeigen eine welligere Anordnung des Haares, welches auch die Ohren bedeckt, und rückwärts auf den Scheitel hinaufgeführt wird. Angenommen, dass diese Haartracht richtunggebend für unsere Nereiden war, erhalten wir doch keine genaue Zeitbestimmung, trägt doch

die als Proiecta, die 383 † Gattin¹⁰ des L. Turcius Secundus identifizierte Frauengestalt auf dem Deckel eines zum esquilinischen Silberfunde¹¹ gehörigen Toiletteschränkchens dieselbe Frisur. Dies beweist das lange Fortleben dieser Haartracht, auch wenn sie zeitweise einem mehr klassischen Geschmack weichen musste,¹² beziehungsweise mehrere Veränderungen erlitt.¹³ In reichlicher Ausbildung, mit grossem Diadem versehen finden wir diese Haartracht auf den meisten Frauenportraits des Kaiserhauses im V. Jahrhundert n. Chr. Ausser Münzenbildern¹⁴ ist das silberne Brustbild in Trier ein charakteristisches Beispiel,¹⁵ sowie das verwandte, weniger qualitätvolle Bronzbruststück am Ende einer Wagendeichsel im Ungarischen Nationalmuseum,¹⁶ wo auch die perlenreihenartige Verzierung, welche wir auf dem Tripos aus Polgárdi vorgefunden haben, angewendet ist.

Die steife Haltung der Figuren des Tripos, die verlängerten Körpermasse, die mit Punkten übersäten Körper der Greife und der Delphine, der stilisierte Blattschmuck der Triposfüsse und Kreuzstangen sowie die am Rande angebrachten Perlstäbe sind alle für die nähere Bestimmung der Entstehung sehr wichtig. Die langgestreckten, schlanken Nereiden zeigen in ihrer Haltung und Proportion sowie in der etwas unsicheren Art ihres Sitzens eine Ähnlichkeit mit der qualitativ hervorragenden Venus einer silbernen Patera, welche aus dem esquilinischen Silberfund stammend in das IV. Jahrhundert n. Chr. datiert wird.¹⁷ Den ebenfalls langgestreckten, steifen Körper der Tritone verglich schon Hampel mit den Tritonen des erwähnten Diocletianwagens. Sie stehen ausserdem in unleugbarem Zusammenhang mit den Kentauriden am Henkel¹⁸ der silbernen Amphora¹⁹ aus Concesti. Hauptsächlich ist die strahlenkranzförmige Haaranordnung sowie rückwärts das durch vertiefte Rillen

¹⁻¹⁹ s. die Anmerkungen S. 14 ⁵⁻⁹, S. 15 ¹⁻⁶, S. 16 ¹⁻⁷, S. 17 ¹⁻².

angedeutete Haar auffallend. Einen ähnlichen Zusammenhang in der Haarbehandlung zeigt die Mähne der Kentauren mit den Flossen der Tritone. Doch ist das Gesicht der Tritone derber, barbarischer, als das der Kentauren, auch die Körpermodellierung ist eine andere, indem die Tritonenkörper durch tiefe Linieneinschnitte eine kräftigere Modellierung erhalten. Eine wichtige Übereinstimmung zwischen dem Tripas und der Amphora bilden die mit Punkten übersäten Tierkörper. An beiden Denkmälern sucht die Punktierung nicht nur alle freigebliebenen Flächen auszufüllen, sondern auch einzelne dekorative Motive zu bilden oder hervorzuheben. Ein gemeinsames Motiv ist auch der Perlenstab, welcher die Tripasfüsse, beziehungsweise den Sockel der Amphora umrandet. Auch an der Amphora befinden sich auf Meerungeheuern reitende Nereiden,¹ doch stehen sie in keinem näheren Zusammenhang mit unseren Gruppen.

Die Silberamphora aus Concesti wurde früher in das IV. Jahrhundert n. Chr. datiert, neuestens setzt sie Matzulewitsch an die Wende dieses Jahrhunderts und schreibt sie den Pontischen Werkstätten zu.² Auch Franz Drexel ist dieser Ansicht³ und brachte sie mit einem Teller der Corbridge-an-Tyne-Sammlung in Zusammenhang, wo die nämliche feine, getriebene Punkt- und Linienverzierung vorzufinden ist. Er weist nach, dass im Pontischen Kunstkreis — neben den als Voraussetzung geltenden römischen Elementen — die griechische Tradition sich fortpflanzte und besonders im IV. Jahrhundert n. Chr. wieder zu starker Wirkung kam. Im Zusammenhang mit der silbernen Amphora aus Concesti befasst er sich mit dem Bruchstück eines silbernen Tellers aus Hammersdorf, welcher eine selbständige Weiterbildung aufweist und in stilistischer sowie technischer Hinsicht mit einem Tierfries eines aus

dem Sackrauer Fund stammenden Bronzegefässes grosse Ähnlichkeit aufweist.⁴ Doch wurden diese Denkmäler nicht unbedingt in der *Pontus-Gegend* angefertigt, sie spiegeln nur die Wirkung dieses Kreises, welche bis England reichte und zu deren wichtigsten Stationen das Sackrauer Gefäss gehört. Wir stehen unleugbar einer tiefeingewurzelten, weitwirkenden Kunst gegenüber. Zahn wider setzte sich der Ansicht, dass der Ausgangspunkt in der Pontusgegend zu suchen sei und lokalisiert mit Gardner diese Denkmäler in Ephesos,⁴ Drexel hält auch weiterhin seine Feststellungen aufrecht.⁵ Matzulewitsch versetzt den Entstehungsort der Amphora aus Concesti auf die Pontusgegend, dies müssen wir in diesem Denkmal schon wegen seinem Fundort als gesichert ansehen. Neuestens befasste sich Poglayen-Neuwall mit der Frage (im Zusammenhang mit dem an das Ende des IV. Jahrhunderts datierten Silberfund des Esquilin), doch glaubt er trotz festgestellter syrischer Einflüsse, dass der grösste Teil des Fundes nicht im Osten, sondern in Rom angefertigt wurde.⁶

Die Forscher sind also übereinstimmend der Meinung, dass diese zumeist silbernen, mit punktierter und eingestempelter Verzierung versehenen, spätrömischen Denkmäler im Osten oder zumindest unter dem Einfluss östlicher Kunst von eingewanderten Künstlern angefertigt entstanden sind, bezüglich des Entstehungsortes herrscht hingegen noch einige Unsicherheit. In diesen künstlerischen Kreis muss auch der Tripas aus Polgárdi versetzt werden. In diese Richtung weist auch der Umstand, dass die mit getriebener Punktierung umgebene Ornamentik der Kreuzstangen in technischer Hinsicht verwandt ist mit dem getriebenen Blattschmuck der aus Moesia stammenden Silberschüsseln, (Abb. 11) welche in das IV. Jahrhundert datiert

¹⁻⁷ s. die Anmerkungen S. 17 ³⁻⁵, S. 18 ¹⁻⁴.

die byzantinische Kunstrichtung vertreten.¹ Während auf den Silberschüsseln die Blätter von fließendem Linienkontur umgeben sind, wird am Tripas diese Umrandung am Blattende durch Punktierung unterbrochen. Die Ornamentik der Kreuzstangen steht mit der Silberschüssel des esquilinischen Schatzes² in Verwandtschaft. Ein wichtiges Dekorationsmotiv unseres Tripas bildet der mehrfach verwendete Perlenstab, welcher in dieser Form — wie dies Zahn erwiesen hat — besonders im letzten Viertel des IV. Jahrhunderts vorkommt.³

Zusammenfassend können wir annehmen, dass der Tripas von Polgárdi — aus stilistischen und technischen Gründen, sowie wegen der Haartracht der Nereiden — während des IV. Jahrhunderts n. Chr. wohl im Pontusgebiet entstanden ist. Eine nähere Festsetzung der Entstehungszeit und des Entstehungsortes ist heute kaum möglich. Das Fehlen von Nebenfunden macht es unmöglich, festzustellen, wann und unter welchen Umständen unser Tripas nach Pannonien kam. Jedenfalls gehört er zu den wichtigsten Denkmälern spätrömischer Kunst und eine eingehende Beschreibung wird vielleicht zur Klärung mancher diesbezüglicher Probleme verhelfen.

ANHANG.

Klappdreifüsse und Tripasbruchstücke im Ungarischen Nationalmuseum.

1. *Bronztripas aus Pusztasomodor* (Abb. 12—13).⁴ Gelangte grösstenteils durch Kauf 1888 mit anderen bronzenen Wagenzieraten ins Museum. Laut Inventarangaben trug nur ein Fuss unversehrt das kleine Brustbild auf separatem Sockel, wo die Silbereinlagen des einen Auges noch zu erkennen waren. Die Höhe dieses Fusses beträgt mit dem Brustbild 87·3 cm. Das am oberen Ende des Fusses

schräg hervorragende Gelenk trug das 19·5 cm lange Bruchstück einer Kreuzstange. Die Brustbilder der anderen zwei Füße waren abgebrochen, eines kam zu gleicher Zeit, eines im folgenden Jahr in den Besitz des Museums. An beiden Füßen waren Bruchstücke der Kreuzstangen, an einem sogar der bewegliche Ring mit Gelenken vorhanden, weitere Stücke der Kreuzstangen wurden noch gefunden. Die Tripasfüsse waren unten abgeschnitten, um «in einen fehlenden, wahrscheinlich figuralen Sockel» versetzt zu werden. Durch Ergänzung der Bruchstücke gelang es den Tripas sowie die fehlenden Sockel wiederherzustellen. Seine Gesamthöhe beträgt nun 96 cm, ohne Sockel 86 cm, die Breite der Füße 1·4 cm, Dicke 1 cm. Die Höhe des krönenden Brustbildes mit Sockel beträgt 8·5, die grösste Breite 4·7 cm. Die ergänzten Kreuzstangen sind 70 cm lang und 1·6 cm breit.

Die vollgegossenen, auf der Stirnseite mit schmalen Bandschmuck verzierten Tripasfüsse krönen kleine, seitlich abwärts schauende Menadenbrustbilder, welche auf selbständigen Sockeln angebracht sind. Das in der Mitte gescheitelte, wellig zu einem Knoten am Nacken gewundene Haar trägt einen Lorbeerkranz, dessen Bänder beiderseits auf die Schultern herabwallen. Das bis unter den Armansatz reichende Brustbild ist mit kantig gebrochenen Linien abgeschlossen und streng tektonisch gebildet. Am Rücken ist der zum Anhängen der Schale nötige Hacken angebracht. Die Rückseite der Füße trägt oberhalb der Gliederteile den eingetriebenen Fabrikstempel⁵

OCTAVIUS F.

Die glatten Kreuzstangen sind oben an die Gelenke, unten mittels runder Nägel an die beweglichen Ringe gefestigt. Der einfache, jedes unnötige Beiwerk vermeidende Aufbau dieses Tripas steht dem Bronztripas aus Lyaud⁶ am nächsten

¹⁻⁶ s. die Anmerkungen S. 18⁵, S. 19¹⁻², S. 20¹, S. 22¹⁻².

und gehört mit jenem in die erste Schwen-
demann'sche Hauptgruppe.¹ Bezüglich
der Datierung müssen vor allem die
Brustbilder beachtet werden. Diese Form
des Brustbildes — welches bis unter den
Armansatz reichend von dekorativen Li-
nien umgrenzt wird — ist schon unter
Traian beliebt.² Dass unser Tripas im
II. Jahrhundert n. Chr. entstanden ist,
bekräftigt ausser der feinen Ausführung
die Ähnlichkeit mit der Bandornamentik
und mit den Rundnägeln eines Tripas-
fusses, welcher mit einer Trajanmünze
zusammen in Boit-et-Borsu³ gefunden
wurde.

2. *Bronztripas aus Magyarigen* (Abb.
14),⁴ kam im Jahre 1895 durch Kauf in
das Ungarische Nationalmuseum. Laut
einer alten Photographie im Besitze des
Museums ist nur einer der profilierten
Sockel echt, die anderen zwei sowie der
Ring sind Ergänzungen. Die Höhe des
unteren Fusses beträgt 65.5 cm, des
oberen Fusses 45 cm; die Breite 1.5 cm,
Dicke 0.7 cm, die Länge der Kreuzstangen
51 cm. An den vollgegossenen, vierecki-
gen Tripasfüssen ist mittels viereckiger
Ringe ein beweglicher, in einen mensch-
lichen Finger endigender Fuss angebracht,
welcher zur Höhenregulierung dient.⁵ Die
Kreuzstangen sind an die Gelenke der in-
nern Füße bez. an ihre Ringe durch Schei-
benkopfnägel angebracht. Rückwärts be-
findet sich der zum Aufhängen der Schale
nötige Hacken. Als nächstes Analogon mag
ein Bronztripas des Louvre aus Lyaud⁶
erwähnt werden, wo zwar die Kreuz-
stangen anders, die Verdoppelung der
Füße und die Endigung in einen Finger
jedoch ähnlich gebildet ist.

3. Als Tripasbekrönung dienendes
bacchisches Frauenbrustbild (Abb. 15),
gefunden in Pápa, gelangte 1893 durch
Kauf ins Ungarische Nationalmuseum.⁷
Die Höhe beträgt samt Sockel 10.5 cm,
die grösste Breite 5.7 cm. Der 3 cm hohe
profilierte Sockel trägt das vollgegossene,

aus grossen, ungegliederten Blättern her-
vorragende Frauenbrustbild, welches an
der Schulter eine mit wenigen Linien ge-
gliederte Nebris trägt. Der etwas nach
rechts gewendete Kopf trägt in der Mitte
geteiltes, vorne welliges Haar, welches
rückwärts zu einem Knoten vereint mit
einem aus Trauben und Traubenblättern
gebildeten Kranz versehen ist. Am Sockel
ist rückwärts der Hacken für die Schale,
unten die Öffnung für den Fuss ange-
bracht.

4. Als Tripasbekrönung dienendes
bacchisches Frauenbrustbild (Abb. 16).
Ungarisches Nationalmuseum. Höhe samt
Sockel 11.2 cm, grösste Breite 5.2 cm.
Der 3 cm hohe, wellige Sockel trägt das
vollgegossene Brustbild, welches eben-
falls mit einer Nebris versehen, aus einem
Blumenkelch emporragt. Der gerade vor
sich blickende Kopf hat auf dem in der
Mitte geteilten welligen Haar einen von
einer Rosette zusammengehaltenen Blatt-
kranz. Die von grüner Patina überzogene
Oberfläche ist stark beschädigt, doch sind
Spuren der einstigen feinen Ausführung,
so der dünnen Silberschicht der Augen
noch bemerkbar. Auf der Rückseite sind
die Spuren des abgebrochenen viereckigen
Hackens noch zu sehen. Die Vertiefun-
gen am Rücken und an der Brust lassen
auf spätere Verletzungen folgern. Beide
Brustbilder stellen Menaden des bacchi-
schen Kultes dar. Der weitverbreitete
Typ⁹ kommt oft als Tripasbekrönung
vor, doch ist ihre Ausführung neben den
feinen, klassischen Einschlag verratenden
Brustbildern am Tripas aus Pusztasomo-
dor etwas provinziell verallgemeinernd.

5. Als Tripasbekrönung dienender
bärtiger Männerkopf (Abb. 17). Gefun-
den angeblich im Kom. Győr, gelangte
1928 durch Kauf in das Ungarische Na-
tionalmuseum. Höhe samt Sockel 7.3
cm, grösste Breite 4.5 cm. Auf dem 1.5
cm hohen profilierten Sockel ragt aus
einem Blattkelch das Brustbild hervor.

¹⁻⁷ s. die Anmerkungen S. 22 ³⁻⁴, S. 23 ¹⁻⁵, S. 26 ¹.

Die Nase ist verstümmelt. Das Haar ist oberhalb der Stirne und im Bart in stilisierte, zweireihige Locken geordnet. Am Kopf ein Eichenkranz, dessen Bänder auf die Schultern fallen. Aus dem Rücken ragt der viereckige Hacken hervor, am Sockel unten befindet sich eine runde Öffnung für den Triposfuss. Die sorgfältig ausgeführte gute Arbeit stellt Herkules dar und steht als Typ den farnesischen Heraklesköpfen am nächsten.¹

6. Als Triposbegründung dienende Venus-Statuette (Abb. 18). Fundort unbekannt, gelangte 1912 mit der Sammlung A. Horváth ins Ungarische Nationalmuseum. Höhe samt Sockel 23·4 cm. Eine eingehende Publikation erschien

1913. in Arch. Ért. von A. Hekler.² Hinzugefügt sei noch, dass menschliche Figuren öfters als Triposabschluss verwendet wurden. Als solcher ist der kleine Herkules aus Neuvy-en-Sullias³ anzusehen, welcher auf viereckigem Sockel stehend sich an einen Pfeiler lehnt. Entsprechend dem Mantelmotiv der Aphrodite-Statuette dient der in Schlangenlinien um die Gestalt geführte Weinstock zur räumlichen Verbreiterung der Figur. Ein anderes Exemplar dieses Typus befindet sich in Rom.⁴ Weniger dekorativ aufgefasst ist ein Tripos aus Bulgarien,⁵ an welchem die Füße von knieenden Barbaren gehalten werden.

Dr. Gizella Erdélyi.

¹ s. die Anmerkung S. 28¹.

²⁻⁵ s. die Anmerkungen S. 28²⁻⁵.

CHRISTLICH-RÖMISCHE DENKMÄLER AUS UNGARN.

(Auszug.)

Die Friedhofskapelle bei Kisdiópuszta.

1868 wurde bei Kisdiópuszta (Kom. Veszprém) ein aus Ziegeln und Kalksteinen verfertigtes römisches Grab gefunden, bedeckt mit einer mit Inschrift versehenen Grabplatte. (S. Romer in Arch. Közl. VII, S. 185 u. CIL. III, No. 6480, sowie L. Jankó in Archæologiai Értesítő XLII, 1928, S. 207—210.) Der Grabstein muss um 100 n. Chr. entstanden sein und wurde hier sekundär verwendet. Diese Verwendung älterer Grabsteine ist charakteristisch für die spätromische Zeit, wir kennen zahlreiche solche Gräber aus dem IV. Jh. in Pannonien, entlang der Donau. Fraglich bleibt jedoch, ob diese Gewohnheit auch im V. Jh. aufrechterhalten wurde. Die Anfertiger solcher Gräber waren wohl zumeist Römer, es muss jedoch noch entschieden werden, inwieweit hieran

die Germanen des Römerreiches beteiligt sind. Romer erwähnt hier ausser einigen römischen Gräbern Reste eines römischen Gebäudes, deren Grundriss wir laut seiner Beschreibung verfertigten (Abb. 19). Es ist ein Tempel, mit einer 13·9 m langen, 12 m breiten, in der Mitte mit apsisartiger Vorwölbung versehenen Cella, an deren nördliche Seite ein 6·16 m langer Narthex sich anschliesst. Türeingänge werden nicht erwähnt. Es kann nur eine Grabkapelle gewesen sein, wie solche in christlicher Zeit öfters vorkommen. In Ungarn z. B. in Pécs (Szőnyi: Ásatások stb. in Orsz. Magy. Rég. Társ. Évk. II, S. 172), Óbuda (L. Nagy: Az óbudai ókeresztény cella trichora a Rak-tár-utcában. Az Aquincumi Múzeum kiadványa. Budapest, 1931), Dunapentele (Oroszlán: Arch. Ért. XXXIX, S. 95 u. Paulovics: A dunapentelei római telep. Arch. Hung. II, S. 20). Eine mit unsrer

übereinstimmende Grabkapelle ist aus Sárísáp (Kom. Esztergom) bekannt, Länge 11·25 m, Breite 5·14 m, in deren Apsis eine Grabkiste war. (Dieselbe wird demnächst von A. Balogh veröffentlicht.) Dieser Grundriss gehört zu den ältesten Typen der frühchristlichen Kirchengebäude. Das Nachbargebiet, woher dies nach Pannonien gelangte, muss die Metropolitane von Aquileja gewesen sein. In der Kirche von Val di Suga (Kunsth. Jahrb. d. Z. K. V, 1911, Beibl. Fig. 13; Egger: Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Norikum, S. 113, Abb. 103) war der Altar in der Apsis, welche mit einer Schranke von der Cella getrennt war. Die kirchlichen Gebäude in Hemmaberg weisen im Konsignatorium solchen Apsidenschluss auf, doch kann wegen der unvollständigen Erhaltung das Vorhandensein des Narthex nicht mehr bewiesen werden. (Egger S. 76, Abb. 77 u. 82.) Hier war die Apsis mosaikgeschmückt, in der Cella eine halbkreisförmige Erhöhung als Sitzplatz des Klerus angebracht, davor stand der Altar und die Schranke. In der Kapelle zu Diós war der Altar wohl so untergebracht, wie im Konsignatorium zu Hemmaberg. Diese Art war sehr verbreitet, es seien noch einige — teilweise jüngere — Beispiele erwähnt. In Axiopolis hat die mit kleiner Apsis versehene Grabkapelle keinen Narthex (s. R. Netzhammer, Die christlichen Altertümer der Dobrudscha. Bukarest, 1918, S. 120. Abb. 38), ebenso fehlt der Narthex bei der Basilika in Istros und der Friedhofskapelle in Tropaeum. (Ebend. Abb. 59 u. 69, S. 160 u. 183.) Diese einfache Form ist ein Vorläufer der dreischiffigen, mit Apsis und Narthex versehenen Basiliken, deren schönsten Beispiel die Basilica forensis in Tropaeum bildet. (Ebend. S. 191, Abb. 72, S. 199, Abb. 75.)

Bezüglich der Kapelle zu Diós besitzen wir keine weiteren Funde, welche die Zeitbestimmung sichern würden. Die unsachgemässe Aufdeckung lässt auch

ihre Inneneinteilung nicht feststellen. Sie muss wohl auf die II. Hälfte des IV. oder Anfang des V. Jahrhunderts gesetzt werden.

Die Basiliken zu Kékkút.

I. *Apsidenlose Saalkirche.* 1902 wurden östlich von Kékkút (Kom. Zala) Reste zweier Gebäude aufgedeckt und von V. Kuzsinszky publiziert. (A Balaton környékének archaeológiája. 1920, S. 131—136, Abb. 171—172.) Dieser Veröffentlichung entnehmen wir auf Abb. 20 den Grundriss des kleineren, 37·5 m lang und 16·5 m breiten Gebäudes, welches aus zwei Teilen bestand: aus einem grossen Saal und einer kleinen Vorhalle, durch eine Tür miteinander verbunden. In der Mitte der südlichen Saalwand befand sich ebenfalls eine Türöffnung. Zu beiden Seiten des Saaleinganges waren gemauerte Sockel angebracht, solche waren auch an der Wand gegenüber vorhanden; Reste kleiner Ziersäulen wurden hier ebenfalls gefunden. Kuzsinszky sah in diesem Gebäude — dessen grosse Dimensionen die Benützung als Wohnhaus ausschliessen — eine säulengegliederte Basilika. Die nähere Bestimmung des Gebäudes erleichtern die Reste eines in der Nähe befindlichen, fast gleichaltrigen grösseren Gebäudes, in deren grossen Mittelsaal ebenfalls Säulenbasen vorsprangen (Kuzsinszky, Abb. 174) und das durch die grossen durchbrochenen Christusmonogramme (Abb. 21) der beim Eingang gefundenen zwei Ziegelstücke zweifellos als christliches Kultgebäude gedeutet werden muss. Das kleinere Gebäude ist demnach eine christlich-römische Basilika. Der Grundriss scheint unvollständig zu sein; bei der Aufnahme wurden die Spuren nicht festgemauerter Teile unbeachtet gelassen. Alföldi (Arch. Ért. XXXIX, S. 128) verwies schon auf den Norikumer Typ «apsidenloser Saalbauten». Zeitbestimmende kleinere Funde kamen nicht zum Vorschein. Die Säulen

lassen mit gutem Recht auf die II. Hälfte des IV. oder Anfang des V. Jahrhunderts folgern.

Dieser Gebäudetyp, zu welchem unsere Basilika gehört, wurde nur Dank der jüngsten Forschungen näher bekannt und von R. Egger als apsidenlose Saalkirche bezeichnet (Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Norikum. Sonderh. des Öst. Arch. Inst., Bd. IX, S. 110), als wichtigste Beispiele seien jene zu Salona, Parenzo und Aquileia genannt. In Salona war das Oratorium in eine Therma eingebaut; dies beweist, dass diese primitive Form in schon vorhandene Gebäude sich einfügen und für christliche Kultzwecke adaptieren liess. Bei nicht zu bedeutenden Massen konnte die Unterteilung durch Säulenreihen wegbleiben. Die Basilika zu Kékkút stand jener zu Parenzo am nächsten, deren Masse und Inneneinteilung ebenfalls mit unserer übereinstimmt. (Egger, S. 112, Abb. 104. — Gnirs, Zur Frage der christlichen Kultanlagen aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts im österreichischen Küstenlande. Öst. Jahreshfte XIX—XX, 1919, Beibl. 165.) Den rekonstruierten Grundriss der Basilika zu Kékkút s. Abb. 22. Die Basen zu beiden Seiten des Einganges gehörten zu den Säulenreihen, welche den Saal in drei Schiffe teilten. In den westlichen Teil des Mittelschiffes war das Presbyterium eingebaut, bestehend aus einem Altar und einem halbkreisförmigen Unterbau für die Subsellie des Bischofs und des Klerus, wohl durch eine Schranke von den Gläubigen getrennt. Diese Innenteilungen waren fest gebaut, besonders die innere Apsis, die Schranke reich verziert: diese sind unentbehrliche Bestandteile jeder apsidenlosen Saalkirche. Sie konnten auch aus Holz angefertigt werden, wie dies z. B. in Aquileia der Fall war. Überhaupt bildet Aquileia in dieser Hinsicht den wichtigsten Ausgangspunkt, wo bald nach dem Edikt von Milano die erste Doppelkirche so erbaut wurde. Bald

danach, noch vor dem Konzil (381) ist ein vergrößerter Umbau ähnlichen Grundrisses schon fertig. (Gnirs, Die christliche Kultanlage aus Konstantinischer Zeit am Platze des Domes in Aquileia. Jahrb. des Kunsthist. Inst. der k. k. Z. K. IX, 1915, S. 140. — Brusin, Aquileia 1929, S. 261.) Dies bildete den Ausgangspunkt zu ähnlichen Bauten der Adriagegend, deren wichtigste ausser der Erwähnten jene zu Nesactium, Triest, Pola, Julium Carnicum und als höchst entwickeltes Beispiel die Marienbasilika der Insel Brioni sind. Ähnliche Gebäude wurden auch andernorts gefunden, für uns belangvoll ist das Weiterleben dieses Typs in Norikum, wie dies Egger an den Kirchenresten zu Teurnia, Aguntum, Juenna und Gratzelkogel nachwies.

II. *Geschlossene Raumgruppe als Doppelkirche.* 85 m von dem vorerwähnten Gebäude entfernt wurde eine grosse Gebäudegruppe aufgedeckt und von V. Kuzsinszky veröffentlicht (a. a. O., S. 133—135, Abb. 174). Ihm fiel schon der einheitliche, von andern pannonischen Gebäuden abweichende Grundriss auf. Scheinbar wurde bei den Ausgrabungen unachtsam vorgegangen. Beim Eingang des Saales No. 1 (Abb. 23) wurden die schon erwähnten Ziegel mit Christusmonogrammen vorgefunden (Abb. 21). Die jüngsten Ausgrabungen haben schon so vieles über die frühchristlichen Kultbauten zutage gefördert, dass es nicht schwer fallen wird, Analogien zu unserem Gebäude und zur näheren Bestimmung der einzelnen Teile zu finden. Wir haben eine Doppelkirche vor uns (7, 8), welche zu beiden Seiten eines grossen Saales lag; der Saal hatte ein grösseres Atrium (1) und zu beiden Seiten dieses die Vorhallen (3, 2; 4, 5) der Kirchenräume. Das Gebäude war auf unebenem Boden erbaut, dadurch lagen die einzelnen Räume in verschiedener Höhe (9, 10, 11, 12, 13). Letztere waren mit Heizvorrichtung versehen und bildeten vielleicht die Wohnung des Klerus. Beim

Eingang des Mittelsaales (6) springen — wie bei unsrer aspidenlosen Saalkirche — kleine Basen vor, welche demselben Zweck wie dort dienten. Da die Säle No. 7—8 ungefähr 10 m breit waren, konnten auch diese durch Säulen unterteilt sein. Eines dieser Räume (7—8) war das Bethaus, das andere das Katachumenen, die sichere Entscheidung würde die Inneneinrichtung erbringen, welche wohl teilweise aus Holz war. Das Presbyterium mochte jener in der vorerwähnten Basilika zu Kékkút vorhandenen ähnlich sein. Die Schwellenleisten waren nicht mehr vorhanden, die Türöffnungen unserer Zeichnung wurden dort angebracht, wo eine Spur dies mit Sicherheit zuließ. Es lässt sich nicht mehr feststellen, wo das Baptisterium war, allem Anscheine nach im Raum No. 6. Als frühestes in Frage kommendes Beispiel eines solchen christlichen Tempelkomplexes kann Aquileia gelten (Gnirs, S. 187, Abb. 88), wo die reiche Anzahl der Räume den verschiedenen liturgischen Bedürfnissen der Gemeinde zur Verfügung stand (Abb. 24). Sowohl die beiden dreischiffigen Kulträume, wie der Zwischensaal mit Atrium und Baptisterium ist hier vorhanden. Da Aquileia bischöflicher Sitz war, ist es leichter die einzelnen Räume näher zu benennen. Der südliche war das Consignatorium, vielleicht salutatorium. — Egger (Ein altchristliches Kultsymbol. Fünfundzwanzig Jahre römisch-germanische Kommission, 1930, S. 98, Abb. 1) nennt dies Katechumenen, während der nördliche Raum die eigentliche Basilika war. Der Einfluss von Aquileia ist auch in Parenzo, in Nesactium, sowie in Triest und Pola vorhanden, wenn auch die beiden letzteren noch nicht ganz aufgedeckt werden konnten. In ursprünglichem Zustand — wie auf den rekonstruierten Grundrissen bei Gnirs — ist keines erhalten geblieben; die wachsende Anzahl der Andächtigen machte bald Erweiterungen nötig. Je grösser die

zwei Kirchenräume wurden, umsomehr schrumpften die Nebenräume zusammen. (Gnirs, S. 164, Abb. 127.) Die Doppelanlage in Kékkút ist in ursprünglichem Zustand, aus der I. Hälfte des IV. Jahrhunderts erhalten geblieben. Die in der Nähe erbaute Saalkirche diente als Erweiterung dieses älteren, in ursprünglichem Zustand belassenen Doppelkomplexes.

III. Ein bronzenes Monogramm Christi aus Bonyhád.

Im Besitze des Ung. Nationalmuseums befindet sich eine mit dem Konstantinischen Monogramm Christi versehene Bronzscheibe (Abb. 25). Durchmesser 23.3 cm; die Scheibe wird von einem 2.5 cm breiten glatten Rand umgeben, an welchem senkrecht oben und unten je eine ohrenartige Öse hervorsteht. Diese führen uns durch ihren etwas abgewetzten Zustand der Bestimmungsfrage näher: das obere Ohr scheint zum Anhängen, das untere zum Anfestigen eines weiteren Gegenstandes gedient zu haben. Es ist ein Discus, welcher einst an einer Kette hing, am unteren Ohr eine oder mehrere Leuchter, am oberen etwa noch eine Tafel mit dem Namen des Stifters trug. Im Liber Pontificalis werden solche Leuchter «lychni pensiles» genannt (Duchesne II, 78) oder auch *gabathae aureae signo Christae*. Ähnliche monogrammverzierte Dischi wurden schon von de Rossi (Bullettino 1871, p. 65, 160), Venturi (Storia I, 552) und Swoboda (Bronzemonogramm Christi aus Aquileia. Konstantin der Grosse und seine Zeit. Supplementh. der röm. Quartalschrift 1913, S. 296) ähnlich gedeutet und vom Labarum Konstantins des Grossen unterschieden.

Das Monogramm aus Bonyhád war meiner Ansicht nach als kirchliche Weihgabe gedacht und für eine frühchristliche Basilika bestimmt. Die Umgebung von Pécs war in der I. Hälfte des IV. Jahrhunderts schon stark christianisiert, wie dies — ausser Pécs — die frühchristlichen

Funde aus Kővágószőlős, Cserkút, Dunaszekcső, Dombovár und Szekszárd beweisen. (Nagy: A dunaszekcsői keresztén római pohár. Theológiai Szemle, 1929, S. 158.) Ohne archäologisches Material lässt es sich nicht entscheiden,

ob in Bonyhád eine Basilika stand, die Möglichkeit ist aber vorhanden. Die Form des Monogrammes datiert unseren Discus in das IV. Jahrhundert n. Chr.

Ludwig Nagy.

ÜBER DIE FORM DES SILBERGEFÄSSES VON GUNDESTRUP.

Seit der ersten, vorzüglichen Veröffentlichung des berühmten Silbergefäßes von Gundestrup, die ein Jahr nach seiner Auffindung von Sophus Müller, *Det store Sølvkar fra Gundestrup i Jylland*, Nordiske Fortidsminder, Kjöbenhavn, 1892 (mit einem französischen Résumé) vorgelegt wurde, pflegt man als Analogien für die Gefäßform immer die bekannten bronzenen Kessel von Nordwesteuropa heranzuziehen, obwohl es nicht gelang, eine vollkommen entsprechende Form für das Gefäß unter diesen Kesseln zu finden. Doch begnügte man sich damit, und man schien dieses Stück endgültig in die Gruppe der Kessel eingereiht zu haben. Ich führe Abb. 27 a—d die Kesselformen, die bei S. Müller und Fr. Drexel, *Über den Silberkessel von Gundestrup*, Jahrb. d. D. Arch. Inst. 1915, S. 7, als Analogien angegeben waren, an und füge zu dieser Serie Abb. 27 e noch einen Bronzekessel aus Bölske (Kom. Tolna) hinzu. Man vergleiche die Form dieser Kessel mit derjenigen des Gundestrup-Gefäßes (Abb. 26). Für mich ist es auf den ersten Blick klar, dass sich im Aufbau dieser Kessel eine wesentlich andere Tendenz äussert, als bei dem Silbergefäß. Letzteres nimmt die Form einer Halbkugel an; sein unterer Teil ist also von geringerer Kapazität, als der obere. Demgegenüber sind die Bronzekessel, ihrer Bestimmung entsprechend, unten immer bauchiger. Der Aufbau bewahrt diese Tendenz nicht nur bei solchen zusammengesetzten Typen, wie Abb. 27 a—c, sondern auch bei den

einfacheren: Abb. 27 d—e. Eine sehr verwandte Form hat der Bronzekessel des Ungarischen Nationalmuseums aus Bölske, der in dieser Beziehung noch nie in der Literatur angeführt wurde (Abb. 27 e). Das Stück ist bei Hampel, *Altertümer d. frühen Mittelalters*, I, Fig. 284 etwas unrichtig wiedergegeben, die zylinderförmige Seitenwand ist nämlich dort als vollkommen vertikal abgebildet. In der Tat hat dieser Teil die Form eines Kegelstumpfes. Das Gefäß verengt sich nach oben zu, wie es Abb. 27 e zu sehen ist (Diameter oben 40 cm, Gesamthöhe 22 cm).

Ich habe mehrmals die Gelegenheit gehabt, das Silbergefäß von Gundestrup im Original zu sehen, konnte sogar zuletzt durch die Liebenswürdigkeit von Herrn J. Brøndsted dasselbe auch ohne den Glaskasten in technischer Hinsicht genau besichtigen. Wie bekannt, sitzt innen, am Boden des Gefäßes eine runde Silberscheibe, die mit verschiedenen Figuren verziert ist. Sie war ursprünglich angelötet und hat sich mit der Zeit vom Grund abgelöst. Die Figuren sind aus Silberblech in Treibtechnik (auch mit Punzierung und Gravierung) ausgeführt, stellenweise auch vergoldet. Die Hauptfigur, der Stier ist stark ausladend, insbesondere sein Kopf ragt über den Grund der Scheibe stark hervor (Taf. XIV, 2 bei S. Müller).

Die Form des Gefäßes von Gundestrup weist einen wesentlichen Unterschied von der auf Abb. 27 vorgeführten Kesseln auf (Abb. 26). Charakteristisch für dasselbe

ist die Halbkugelform. Die Gefässwand baut sich vertikal auf. Als ein Wesenszug des Gefässes ist daneben zu betrachten, dass nicht nur gewisse äussere, sondern auch innere Teile mit verzierenden Silberblechen versehen wurden. Es spielt hier auch die runde Scheibe in der Mitte des Gefässes bei der Beurteilung des Typs mit. Es handelt sich hier um eine auf riesige Dimension vergrösserte Omphalos-Schale der antiken Welt, die bei den Barbaren zusammen mit anderen Gefässformen schon früh Aufnahme gefunden haben. Die Omphalos-Schalen sind in südrussischen und bulgarischen Skythenfunden des V–VI. Jh. ziemlich häufig (Minns, *Scythians and Greeks*, 209; Filov in Mitt. d. Kais. Deutsch. Arch. Inst. XXXII, 1917, Abb. 14–15, 53, 54). Gleichzeitig treten sie in Ungarn und seinen Nachbargebieten bei den Kelten mit grosser Zahl auf (Arch. Ért. Alte Folge 1881. Taf. XXIV, 1 a–b, 2).

Die griechischen Überlieferungen haben sich in Südrussland bis zur Völkerwanderungszeit fest erhalten, sogar gewissermassen auch in späteren Zeiten und hat dort unter Anderen auch diese Gefässform ohne Unterbrechung fortgelebt.

Die Halbkugelform hat unter den barbarischen Nachahmungen die kleine Goldschale des 2. Schatzes von *Szilágysomlyó* aufbewahrt (Abb. 28). Der Rand hat hier geometrische Ornamentation erhalten; der Omphalos auf dem Grund ist separat angefertigt und aufgenagelt worden. Die zwei anderen Goldschalen desselben Schatzes haben eine flachere Form, sonst sind sie in technischer wie in stilistischer Hinsicht miteinander identisch (Hampel III, 29–30).

In denselben Kreis gehört die Goldschale des Schatzes von *Petrossa* (Abb. 29). An Stelle des Umbo sitzt eine weibliche Figur mit einem Gefäss in den Händen. Rings herum ein Tierfries (unter den Tierfiguren auch eine menschliche Gestalt). Es ist beachtenswert, dass

das ganze Innere der Schale verziert ist. Das grössere Feld bedecken verschiedene mythologische Figuren, am Rand zieht sich eine hellenistische Ranke hin. Alles Erscheinungen, die bei dieser Gefässform verständlich sind, gleich wie im Fall von Gundestrup.

Es ist bemerkenswert dass in einem reichen germanischen (?) Frauengrab von *Fenek* (Kom. Zala), das übrigens zu den wenigen Gräbern gehört, von denen wir die Fundbeschreibung W. Lipp's besitzen, unter verschiedenen Gegenständen auch eine hierher gehörige Glasschale vorkommt (Abb. 30). Die Begleitfunde¹ datieren das Grab auf das VI. Jh. Die Glasschale kann früheres, vielleicht spätrömisches Fabrikat sein, ihre Form scheint aber eine Nachbildung hellenistischer Omphalos-Schalen zu sein. Der «Omphalos» fehlt eigentlich, was mit der Technik zusammenhängt. Der Fries aber — in der Form eines breiten Bandes am oberen Teile, begrenzt durch je eine vertiefte Linie — ging von den Vorbildern auf die Glasschale über. Die Proportionen dieser Glasschale sind dieselben, wie diejenigen des Silbergefässes von Gundestrup.

Ich kann nicht im Rahmen dieses Aufsatzes sämtliche Omphalos-Schalen der antiken Welt und die barbarischen Nachahmungen dieser Gefässform anführen und besprechen, bleibe daher nur beim

¹ Da die Fundbeschreibung Lipp's bei Hampel, *Alterthümer*, II. 123–126 fehlt, teile ich die wichtigsten Angaben der Lipp'schen Veröffentlichung in *Archaeologiai Közlemények*, Budapest, XIV, 1886, 153 f. (ungarisch) mit: Grabtiefe über 2 m; Wände nicht ausgemauert; das Grab sorgfältig gefertigt; am kleinen Finger der linken Hand ein glatter Silberring; auf dem einen Arm Bronzearmring mit in Schlangenkopf auslaufenden Enden; am anderen Arm das Armband: Hampel, III, 177, 5 mit Enden in der Form vom stilisierten Tierkopf; an der Brust Perlen aus Bernstein und aus Glas, etwa 30 Stück; am Hals die silberne Scheibenfibula: Hampel, III, 177, 2 a–b mit dem Motiv «Bellerephon und die Khimaera»; an der rechten Seite des Schädels stand die Glasschale: Hampel III, 180, 11, hier Abb. 30.

unteren Donaugebiet, wohin Fr. Drexel den Entstehungsort des Gundestrup-Gefässes verlegen wollte, doch will ich nicht unerwähnt lassen, dass sich im Schatze von Nagyszentmiklós vier Omphalos-Schalen befinden, alle versehen mit einer Schnalle: Hampel, III, 304 (der «Omphalos» separat: 305), 314, 315—316. Bei diesen Exemplaren sind sowohl der «Omphalos» wie der Fries am oberen Teil erhalten.

Es ist selbstverständlich, dass solche Prachtgefässe aus Edelmetall, mit verschiedenen applizierten Verzierungen, wie diejenigen von Szilágysomlyó, Petrossa und Gundestrup nicht zum gewöhnlichen, alltäglichen Gebrauch gedient haben können. Noch weniger kann die Bestimmung des Gundestrup-Exemplares unter den Kesseln, wie Abb. 27 a—e, die in eine andere Kategorie der Gefässtypen gehören, gesucht werden. Das Rohmaterial (Silber) und die Vergoldung dessel-

ben schliesst aus, daran zu denken, dass es als Kochgefäss (eventuell bei Zereemonien) gedient hat. Die rituelle Bedeutung solcher kostbaren Gegenstände hat man öfter betont. Was nun die Omphalos-Schale anbelangt, hat zuerst, meines Wissens, G. Nagy auf eine solche Bedeutung im Zusammenhang mit den Goldschalen von Szilágysomlyó hingewiesen («Schwurbecher»)¹. Die Rolle solcher Schalen im Leben der verschiedenen barbarischen Völker des Altertums und des Mittelalters ist bekannt genug. Die Form lebt dann in den Eulogia-Schalen der orthodoxen Kirche und in den Schalen des Johannis-Segens² im späten Mittelalter weiter.

Nándor Fettich.

¹ G. Nagy, A Magyar Nemzet Története I. Budapest, 1895, CCLXIV. f. — K. Tagányi, Lebende Rechtsgewohnheiten und ihre Sammlung in Ungarn. Ung. Bibliothek, 3, Berlin—Leipzig, 1922, 96 f.
² Ipolyi, Magyar Mythológia, II. (2. Aufl.), S. 293.

ZUR ARCHAEOLOGIE DER UNGARISCHEN LANDNAHMEZEIT.

Arnold Ipolyi ereifert sich in seiner Ungarischen Mythologie (Magyar Mythologia I. Aufl. 1853, 2. Aufl. 1929) gegen jene, die sich mit Berufung auf die verschiedenen Ansichten und Theorien in der Frage des Ursprungs für zufrieden erklären und die uns viel näher stehenden Denkmäler der ungarischen Vergangenheit, das archaeologische Material, gar nicht in Betracht ziehen: die ungarische Archaeologie existiere noch nicht einmal im Anfangsstadium (S. 8). Diese Worte entstammen einer Zeit, in welcher kaum einige Gräber der Landnahmezeit in Ungarn bekannt waren. Seitdem haben planmässig oder auch vereinzelt unternommene Ausgrabungen ein ungeheuer reiches diesbezügliches Material im Ung. Nationalmuseum, sowie in den

verschiedenen Museen des Landes aufgestapelt. Josef Hampel und seine Zeitgenossen haben besonders viel zu der Verwirklichung des von Ipolyi aufgestellten Ideals beigetragen. Die zwei grundlegenden Werke von Hampel (*Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn* I—III, Braunschweig 1905) und von Béla Pósta (*Archaeologische Studien auf russischem Boden*. Budapest—Leipzig 1905) sind bis heute in der gesamten Literatur unentbehrlich. Leider sind weitere Werke wegen ihres ungarischen Textes für die internationale Wissenschaft unzugänglich. Aus ihrer Reihe will ich folgende erwähnen: G. Nagy, *Zichy Jenő gróf harmadik ázsiai útja*. (Dritte Asienreise des Grafen Eugen Zichy) Arch. Ért. 1906, 385—416. Hampel, *Ornamentika a hon-*

foglalási kor emlékein (Ornamentik auf Denkmälern der Landnahmezeit) Arch. Ért. 1904, 105—152; sowie: *Újabb tanulmányok a honfoglalási kor emlékeiről* (Neue Untersuchungen über die Denkmäler der Landnahmezeit) Budapest, 1907. Vorerst möchte ich natürlich eine unumgänglich nötige kritische Publikation des Materials unternehmen. Der Grabfund Nr 8 von Bezdéd ist wohl schon längere Zeit bekannt, doch wurde bis jetzt seine Bedeutung nicht vollwertig anerkannt, auch ist er in jüngster Zeit von seinem Milieu beraubt und mit fremdem Material publiziert worden.

1. *Bezdéd. Kom. Szabolcs. 8. Grab.*

Bezüglich der Fundumstände herrschen teilweise irrige Anschauungen, über die wir vorerst berichten wollen. Hampel (*Alterthümer*, II, 513) übernahm ohne weiteres die Angaben von A. Jóna (Arch. Ért. 1896, 385—90), da dieser bei den Ausgrabungen — die überdies vom Stuhlrichter L. Vidovich zwischen dem 20. IV.—9. VI. 1896 unternommen wurden — «sehr oft» anwesend war. In der Tat war jedoch Jóna — wie er dies selbst berichtet — nur bei der Aufdeckung der Gräber No 14, 15 und 17 anwesend. Schon dieser Umstand erregt unsren Zweifel seiner Behauptung gegenüber, dass neben den Männergebeinen vollständige Pferdeskelette lagen und dass die Pferde lebendigen Leibes zusammengebunden begraben wurden. Dieser Ansicht widersprechen auch meine Erfahrungen, obwohl Jóna seine Anschauung weiter aufrechthält (Arch. Ért. 1914, 338). Wie die später zu behandelnden Gräber von Kenézlő beweisen, pflegt nur der Pferdekopf und die unteren Knochenteile des Fusses, nie aber das ganze Skelett vorhanden zu sein. So liegt der Fall wohl in Bezdéd, wie dies auch die Worte Jóna's vermuten lassen; die Gebeine waren sehr verwest, doch spricht er immer nur von Pferdeköpfen und -füssen; es fiel ihm auf, dass der Kopf nie seitwärts umgefallen lag, wie dies bei krepiereten Pferden natürlich

wäre, auch wurden in einem Falle die vier Hufen beisammen angefundnen. All dies spricht dafür, dass der Kopf und die Füsse nachträglich, als Beigaben neben den Toten gelegt wurden, so wie ich es auch in Kenézlő vorfand. Die bei Hampel befindlichen Angaben sind also demgemäss richtigzustellen.

Ein wichtiger Bestandteil dieses Fundes, das Taschenblech, wird im *Führer durch die Schausammlung der Historischen Abteilung des Ungar. Nationalmuseums* Budapest, 1928 an unrichtiger Stelle eingereiht. Auf S. 10 wird dieses Stück als «Tasche aus dem Fund von Balotapuszta, XII. Jh.» abgebildet und auf der folgenden Seite mit diesen Worten bestimmt: «Funde, darunter eine Tasche mit einer in Sassanidengeschmack geschmückten Silberplatte bedeckt, die ebenso wie der im freistehenden Schrank stehende Reliquienbehälter den Inhalt eines Frauengrabes bilden. XII. Jahrh. (Balotapuszta.) Die Platte der Tasche unterscheidet sich von jenen der Landnahmezeit bloss darin, dass sie in der Mitte mit dem Zeichen des Kreuzes geschmückt ist.» Ausser der ersten Publikation erwähnt das Inventar (86/1896, 217—239), dass der Fundort Bezdéd, 8. Grab ist: der Lageplan (Abb. 31) beweist, dass sich dieses zwischen andern Gräbern befand.

Die wichtigsten Angaben über diesen Fund gibt A. Jóna (Arch. Ért. 1896, 397—400) folgendermassen: der Schädel lag fast ganz auf einem Steigbügel; der zweite Steigbügel lag 15 cm nach Westen abseits (Abb. 32₇). Neben diesen eine von Rost fast ganz zerfressene Eisenschnalle (Abb. 32₁₀). Hampel III, 359, A, 6). Über die Pferdetrense berichtet er nichts. Auf der Stirne des Menschenkopfes befanden sich «mehrere sehr dünne, ganz verweste Silberplättchen, die wahrscheinlich zur Verzierung des Mützenrandes dienten». Neben dem linken Ohr lagen acht flache eiserne Pfeilspitzen in einem Haufen. (Abb. 32₂₋₅). 14 cm

entfernt lag ein Feuerstein. (Hampel III, 359, A, 5.) Neben der rechten Hand lag ein Schleifstein (Abb. 32₆). An einem Finger dieser Hand befand sich ein Silberring, mit bräunlichem Glas verziert (Abb. 32₈). Der linke Arm war über den Schenkel gebogen. Unmittelbar neben dem Skelett, das Grab entlang, lag ein 83·5 cm langer Eisensäbel, welcher in sehr schlechtem Zustand gefunden wurde und seitdem noch mehr zugrunde ging (Abb. 32₁₁). Die bisherigen Angaben über diesen Säbel muss ich insoweit ergänzen, dass sich daran eine Blutrinne befindet und das untere Drittel sich zweischneidig verbreitert. Um die Mitte des Säbels löste sich eine kleine Eisenschnalle ab. Um die Mitte des linken Unterarmes lag die Tasche (Abb. 33—35; 36₁), mit ihrer Deckplatte nach oben. Ihre Bestimmung konnte Jóna nicht erbringen. Seine etwas verwirrte Beschreibung lässt nicht erkennen, wo die zwei Riemenzungen lagen (Abb. 36₄₋₆), wahrscheinlich ist der «längliche Riemen-schmuck» in der Nähe der Tasche hiemit zu identifizieren (Abb. 36₄). Neben der Tasche lagen noch zwei, näher nicht bestimmbare längliche Eisengegenstände. (Hampel III, 359, A, 3—4; hier Abb. 32₉). Der Pferdekopf und die Beine lagen an der linken Seite des Menschen skeletts, der Pferdekopf war dem Menschenfuss zugewendet. Jóna bemerkt auch an dieser Stelle, dass das Pferd «allem Anscheine nach lebendig begraben wurde».

Das Fundmaterial wie der Ritus der Bestattung ist sowohl bei diesem Grab, wie bei den umgebenden andern für die erste Periode der Landnahmezeit charakteristisch, also für 100—150 Jahre nach der ungarischen Landnahme. Hampel (I, 831—832) bezeichnet den kleineren Teil dieser Gegenstände als in Ungarn entstandene; der grössere Teil, uzw. die Steigbügel, Säbel, Pfeilspitzen, Lanzen, Riemenverzierungen, die Deckplatte der Tasche aus dem 8. Grab von Bezdéd, die Ringe (uzw. denjenigen Typus, der

auch im Grab 8 vorkommt) und weitere Schmuckgegenstände sah er für mitgebrachtes Gut an. Er datiert dieses Grab auf das XI. Jh. Das wichtigste Stück des Grabes ist die Tasche mit ihrer Schmuckplatte. Da bisher höchst irrige Angaben diesbezüglich vorgebracht wurden, ja sogar neuestens auf Grund des darauf befindlichen Kreuzes die Tasche als ein in Ungarn entstandenes christliches Denkmal angesehen wurde, muss ich des näheren auf diese wichtige Frage eingehen.

Die Untersuchung des Taschenbleches erwies, dass wir es mit einem *Kupferblech*, welches vergoldet war, zu tun haben. Hiemit erweisen sich die bisherigen Angaben (vergoldetes Silberblech, schlechtes Silber usw.) als unrichtig. Bezüglich der technischen Ausführung will ich Folgendes mitteilen: in die Oberfläche des Kupferbleches wurde nach vorgezeichnetem Muster mit einem stichelartigen Instrument die Verzierung eingeschlagen; den freigebliebenen Grund bedecken punzierte kleine Kreise (Abb. 35). Die einzelnen glatten Teile der Blätter und des Tierkörpers heben sich stark von dem punzierten Hintergrund ab und sind dem erwähnten technischen Verfahren gemäss stärker erhaben (S. besonders Abb. 34). Von rückwärts wurden die einzelnen Blätter noch besonders hervorgetrieben. Das Blech wurde auf die Tasche genagelt. Die Konstruktion der Ledertasche zeigt Abb. 37. (Die Rekonstruktion sowie die Zeichnung verdanke ich Herrn Johann Kalmár.) Vorder- und Rückblatt wurden aus einem Stück Leder angefertigt, welches oben eingebogen war. An die Innenseite des Rückblattes war das mittlere Blatt genäht. (Auf der Zeichnung schraffiert.) In der Vertikalachse der Tasche lief ein 40—50 cm langer und ungefähr 1·5 cm breiter Lederstreifen, welcher oben zum Anhängen der Tasche, unten zum Schliessen diente und demgemäss beide Enden nach unten kamen, während oben zum Auf-

hängen eine Schlinge war. Unter dieser Schlinge befand sich die silberne Schmuckplatte (Abb. 367) mit vier Nägeln an den Lederstreifen befestigt. Das Vorder- und Rückblatt der Tasche wurde oben mit zwei, auch den Riemen durchschlagenden Nägeln zusammengehalten. Unmittelbar darunter gehen die zwei Enden des Lederbandes noch mehr auseinander, der eine Teil geht unter die vordere Kupferplatte, der andere war rückwärts sichtbar, beide Teile trafen sich unter der Tasche wieder. Wahrscheinlich war an einem Ende die kleine silberne Riemenzunge (Abb. 364) angebracht, um durch die — wahrscheinlich aus Leder gefertigte — Schlinge des anderen Riemenendes gezogen zu werden. Abb. 361 zeigt jene Seite der Tasche, an welche das Kupferblech angefestigt war; an der Oberfläche sind noch Reste des Klebmaterials zu sehen. Um die Mitte sind die Spuren des Hängeriemens zu sehen. Das Rückblatt der Tasche zierten Metallnägeln, welche nur mehr in den Abdrücken ihrer circa 0,5 cm breiten Köpfe feststellbar sind.

Am wichtigsten ist die Frage, wo die Tasche und ihre Schmuckplatte gefertigt wurden. Die Feststellung würde die Lösung weiterer Fragen ergeben. Vorerst müssen die Metallteile der Tasche untersucht werden. Die technische Ausführung des Taschenbleches haben wir schon besprochen. Die silbernen Zierstücke des Lederstreifens wurden in Nielloarbeit verziert, dies ist ziemlich gut erhalten. Das Vorkommen des Niello an dieser Tasche ist nicht dem Zufall zu verdanken, sondern ist auch für die Ursprungsfrage wichtig. Technik, Stil, sowie Motive vereinen drei Denkmäler untereinander, welche bisher noch nicht in Betracht gezogen wurden: das Taschenblech von Bezdéd, die Schmuckplatten des Trinkhornes von Cernigov und der sog. Säbel «Karls des Grossen». Alle drei Denkmäler entstammen derselben Blütezeit einer Metallindustrie, die technische Aus-

führung, die Behandlung der Tier- und Pflanzenornamente, der Zusammenhang mit dem normannischen Kulturkreis, die Gesamtheit der Motive aus dem Formenschatz der Steppenvölker, all dies ist in übereinstimmender Weise an den drei Denkmälern zu beobachten und ist nur an einem bestimmten Ort und in einer Zeit möglich. (Hampel, *Újabb tan.* S. 11.) Diese Denkmäler sind zugleich geschichtliche Dokumente und als solche besonders beachtenswert. Zu ihrem näheren Verständnis muss ich mich mit dem geschichtlichen Hintergrund befassen.

Schweden, besonders Gotland unterhielt schon vor der Wikingerzeit regen Verkehr mit Russland. Diese Verbindung wird am Ende des VIII. u. Anfang des IX. Jh.-s noch intensiver. Die Normannen standen durch drei wichtige Richtungen in unmittelbarer Beziehung mit den Steppenvölkern und besonders mit der arabischen Welt: durch die baltischen Länder und den Dneper, durch den Finnischen Golf und die Flüsse Volchov—Lovat—Dneper—Desna, sowie durch die Südküste der Ladoga—Mologa—Volga Linien. Eine bedeutendere normannische Siedlung am Südufer des Ladoga war die Erdburg Staraja Ladoga (Aldeigjuborg). Die normannische Periode dieser altfinnischen Ortschaft fällt auf das IX—X. Jh.; doch wurde hier auch ein arabischer Dirhem aus dem VIII. Jh. gefunden. (Raudonikas, *Die Normannen der Wikingerzeit und das Ladogagebiet.* Stockholm, 1930, S. 17—18.) Diese Kolonie blühte besonders in der zweiten Hälfte des IX. Jh.-s, die meisten normannischen Funde entstammen Gräbern des X. Jh.-s. (Raudonikas S. 132.) Die Grundbevölkerung, wie dies das anthropologische Material der Ausgrabungen von Brandenburg beweist — war auch weiterhin finnisch. (Raudonikas S. 119.) Höchstwahrscheinlich setzt Raudonikas mit dem X. Jh. die Zeit zu spät an, in welcher der Handelsverkehr mit dem Süden begonnen hätte. Südlich von Ladoga, bis Gnezdovo in

der Nähe von Smolensk ist keine grössere Siedlung. Scheinbar befand sich hier das zweite Zentrum des politischen, kriegerischen, sogar räuberischen Normannenlebens. Diese normannischen Mittelpunkt hatten schwedische Bewachung, Schutzvorrichtungen, Lager, sogar blühende Werkstätten. (Raudonikas 138—139.) Sowohl das archäologische Material, wie die schriftlichen Daten bezeugen einwandfrei das Erscheinen der Normannen im nordwestlichen Teile Russlands um die Mitte des IX. Jh.-s. (B. Nerman, *Die Verbindungen zwischen Skandinavien und dem Ostbaltikum*. Stockholm, 1929, S. 63—73.) Es kommen auch frühskandinavische und gotländische Gegenstände auf diesem Gebiet vor, deren Form (z. b. die Säbel) auf das Ende des VIII. und Anfang IX. Jh.-s weist. (Nerman S. 156—157.) Auf der zu Schweden gehörenden Insel Björkö erscheinen in der I. Hälfte des IX. Jh. aus dem Osten stammende Gegenstände. (Arne, *La Suède et l'Orient*. Uppsala 1914, S. 14.) Die Normannen verbreiten im grösseren Teil Russlands skandinavische Gegenstände und ihre Nachbildungen, im Norden bis zum oberen Fluss des Kama, im Osten bis über das Kaspische Meer. An mehreren Stellen kam es zu Ansiedlungen, so in den Gubernien von Jaroslaw und Wladimir. (Arne S. 34.) Scheinbar gingen der normannischen Niederlassung starke wirtschaftliche, politische und auch andersartige Beziehungen voraus. In Gnezdovo erscheint laut Arne erst um 900 die normannische Bevölkerung, doch lassen sich schon früher Beziehungen mit Schweden feststellen. Die ursprüngliche Bevölkerung von Gnezdovo gehörte den slawischen Krivitschen an (Sizov, *Kurgany Smolenskoi guberny*, MAR, 28, St. Petersburg 1902, 123; Arne S. 36, Tallgren SMYA: 3, 15—16, 19, ESA III, S. 4); zu diesen gesellen sich weitere, von Osten kommende slawische Völker. Sizov erwähnt nur die Normannen als Fremdkörper und weist auf spärliche

Einwanderung aus dem Baltikum. Eigenartigerweise erwähnt er weder die Kasaren, noch die Ungarn; die grosse Anzahl von Riemenverzierungen nennt er ostbulgarisch und sieht in ihnen Handelsimporte (S. 117). Arne erklärt sie schon mit der Nachbarschaft der Kasaren (S. 93—96; 157—8). Kleinere normannische Stationen auf dem Wege der landsuchenden Ungarn waren auf russischem Boden Černigov und Kiev. Leider sind sie noch nicht so gründlich erforscht, wie Gnezdovo, doch gehören sie laut der bisherigen Funde hierher. (Arne, *Congressus II. Arch. Balt.* Riga, 1930, S. 225. Arne, *Skandinavische Holzkammergräber aus der Wikingerzeit in der Ukraine*, Acta Arch. Kopenhagen, II, 285.)

Mit dem Erscheinen der aus Zentralasien kommenden Avaren auf ungarischem Boden (568) gründen die Chasaren unter türkischer Ägide ihr Reich auf dem Gebiet zwischen dem Kaukasus, der Volga und dem Don (Németh, *A honfoglaló magyar-ság kialakulása*. Budapest, 1930. 200), zu welchem verschiedene andere Volkselemente gehören. Die zwischen dem Kuban und Don wohnhaften (465—800) Magyaren unterhielten schon hier enge Beziehungen mit den Chasaren. Die russische und verwandte Literatur erweitert das Chasarenreich dem Nordwesten zu viel stärker, als dies die ungarischen Gelehrten tun. In der Zeit, wo sich die Ungarn in Lebedien aufhalten (zwischen dem Don u. Dnepr, um 830—889), reicht das Chasarenreich laut Arne von der Volga und dem Kaspischen Meer bis zum Schwarzen Meer und dem Dneper, im Süden bis Derbent, im Norden geht es über die Höhe von Charkov hinaus (S. 93). Die Verbreitung nach Westen fällt — auf Grund des archäologischen Materials — auf das Ende des VII. Jh.-s. Seit 1900 wurden östlich von Charkov, bei Verchne-Saltovo über 1000 Gräber eines grossen Gräberfeldes aufgedeckt. Scheinbar gleichaltrig mit Gnezdovo, doch andersartig. Südlich des Dorfes wurde auch das Goro-

dišče gefunden. In der russischen Literatur — wohl mit Recht — den Chasaren zugeschrieben: S. V. Gote versucht unrichtigerweise neben den Alanen Stellung zu nehmen. (Svj. GAIMK. 1927, S. 70.) Die Kultur von Verchne-Saltovo hat einen starken östlichen Einschlag und ist von grosser Bedeutung gewesen. Die arabischen Dirhems (grösstenteils aus dem VIII—IX. Jh. Fedorovski, *Verchne-Saltovskij kamerny mogilnik*, Charkov S. 12) kommen oft vor und lassen rege wirtschaftliche und kulturelle Verbindungen mit Arabien klar hervortreten. Wahrscheinlich gebührt dieser Siedlung eine grosse Rolle in der Verbreitung der Steppenprodukte gegen Gnezdovo und dem Normannenreich. Von unserem Standpunkt ist es von Bedeutung, dass dies von grösstem Einfluss auf die Entwicklung jener Metallkunst war, deren Denkmäler sich in ungarländischen Gräbern der Landnahmezeit vorfinden.

Die russische und nordische Archaeologie sieht keinen Unterschied zwischen der Kultur von Verchne-Saltovo und jener, welcher die Denkmäler der ungarischen Landnahme angehören. Eigenartigerweise werden die Ungarn auf russischem Boden nie erwähnt. Sogar die aus historischen Quellen wohlbekannte Jahreszahl der Landnahme (896) wird ausser Acht gelassen. Der Denkmälerschatz, welcher das damalige Ungarn aufzeigt, ist eine neue Stufe jener von Verchne-Saltovo gegenüber und kann demnach nicht rein chasarisch genannt werden. Dahinter stehen Neubildungen und historische Ereignisse, in welchen ausser dem bedeutenden ungarischen Kern ein Stamm der Chasaren, die Kabaren auch teilnehmen. (Németh, S. 233—241. Das Ungartum entwickelt sich um die Mitte des IX. Jh.-s, eingeklemt zwischen die Normannen und Chasaren, zu einem mächtigen Reiternomaden-Staat in Lebedien. Der rasche politische Aufschwung zeitigt selbstverständlich entsprechende Parallelererscheinungen auf kulturellem Gebiet.

Das 8. Grab von Bezdéd, der Fund von Cernigov und der sog. Säbel «Karls des Grossen» ergeben ein treues Bild dieser in Lebedien entstandenen Kultur. Die Metallteile des Riemens an der Tasche von Bezdéd (Abb. 36₂, 4, 5, 7,) gehören zu den eingebürgerten Arbeiten von Gnezdovo. Charakteristisch ist die geometrische Verzierung und die Niellotechnik. In solch grosser Anzahl kommen diese Arbeiten ausser Gnezdovo nirgends vor. Auf germanischem Gebiet ist die Niellotechnik seit der Römerzeit eine häufige Erscheinung. Besonders in der Wikingerzeit war dies sehr beliebt und wird sowohl an Waffen wie Verzierungen gerne angewendet. Die Silber- und Eisenarbeiten der skandinavischen Länder in dieser Technik (z. B. die mit Aufschrift versehene Riemenzunge des Kopenhagener Museums) finden in der II. Hälfte des VIII. Jh.-s an, also früher, als die Ansiedlung der Normannen in Gnezdovo. Mit der östlichen Verbreitung der skandinavischen Kultur durch die Normannen dringt auch diese Technik immer weiter vor. Die Nielloarbeiten der Bezdéd'schen Tasche haben nahe Analogien in Gnezdovo: Sizov., III. 38—39, 15, 17, 40 (Abb. 38₁₋₂, 5-7). Es ist charakteristisch für Lebedien, dass solche Gegenstände der Steppenkunst, wie die Riemenzungen aus den altmagyarischen Gräbern (Abb. 36₆, Abb. 44₁₇, Abb. 73 usw.) in Gnezdovo nielloverziert sind. (Sizov., III, 5, 13, 31, 42, S. 44 f., hier Abb. 38₃, 4, 8.) Auch in Ostlebedien lässt sich ähnliche Erscheinung beobachten. (Fund von Gaevka, Otc, JAK. für 1905, S. 94.) Diese Denkmäler verhelfen zur genetischen Erklärung der — dem Palmettendekor unserer Tasche ähnlichen — Silberblechverkleidung des berühmten Kiever Skandinavischwertes (Coll. Chanenko V, XX, 2; Arne S. 45—47 glaubt, dass im Kiever Grab ein Normanne lag; mit derselben Berechtigung könnte ich an einen Ungar denken.) Die in ungarlän-

dischen Gräbern gefundenen Degen dieses Typs (Hampel. UT. 83 u. 91; weiteres Material in Székesfehérvár und Nyíregyháza), sowie die nielloverzierte Riemenzunge aus Benepusztá verdanken diesen Verhältnissen in Lebedien ihr Vorkommen im altmagyarischen Milieu.

Das Taschenblech von Bezdéd führt uns in denselben Kreis, wie der Niellodekor. Der kreisverzierte Hintergrund und das Herausarbeiten der Musterung ist übereinstimmend mit der Technik des Cernigover Bleches und des «Säbels Karls des Grossen». Das Palmettenmotiv benötigt keine weitere Erklärung. (Hampel, Arch. Ért. 1904, S. 108, Alterth. I. S. 700.) Der beflügelte Zweifüssler mit Schwanzfedern, sowie das vierfüssige beflügelte Raubtier kommen mit andern Tiermotiven in der Sassanidenkunst oft vor. Die nächste Analogie bildet das Horn von Cernigov, (Abb. 39. mitte, Abb. 40 links). Der iranische Motivenschatz ist an diesem Denkmal am reichsten vertreten. Am Säbel «Karls des Grossen» kommen stark stilisierte Hippokampus-Variationen vor. Die Tiermotive bilden neben den Pflanzen-, Menschen- und geometrischen Ornamenten eine besondere Gruppe nicht nur in der Metallindustrie der Ungarn, sondern auch der früheren Steppenvölker. Diese verschiedenartigen Motive werden durch technische Ausführung und gemeinsame Sachformen miteinander vereint. Am Horn von Cernigov kommen neben dem Tierfries die Palmetten unsrer Taschenbleche ebenso vor, wie in Bezdéd und am «Säbel Karls des Grossen». Die bandartige Stilisierung der skandinavischen Tierornamentik beeinflusste den ursprünglich iranischen Charakter dieser Formenwelt. Dieser Einfluss fällt in dieselbe Zeit, als das Ungartum in Lebedien seine von der Landnahme bekannte Gestaltung aufnimmt und unter dem Einfluss der Chasaren und der östlichen Steppenvölker eine neue, stark differenzierte, charakteristische Metallindustrie sich entwickelt,

deren schönste Denkmäler die erwähnten drei Denkmäler und die ungarischen Taschenbleche sind. Am Cernigover Denkmal zeigt sich dieser Einfluss im Ineinanderflechten der Tierfiguren; die Flügel der zwei heraldisch zusammengestellten Vögel (Greif und Geier) kreuzen bandartig übereinander (Abb. 40 links) wie auch ihre Häuse. Ihr Schwanz endet in einer gemeinsamen Palmette (Abb. 40 rechts); eine ähnliche befindet sich auch zwischen den Flügeln der Vögel. Überhaupt kommen solche kleine Palmetten oft vor. Unter dem Tierfries sind Bruchstücke von Pflanzenmotiven zu sehen. Auch in der Nielloverzierung der herzförmigen applizierten Rosetten am Rande des Hornes erkennen wir die Einwirkung normannischer Metallindustrie. Das Blech ist übrigens aus Silber, unvergoldet. (Freundliche Mitteilung von W. Arendt, der auf meine Bitte eine neuerliche Untersuchung des Originals vornahm.) Die stark bandartige Gestaltung der Pflanzenornamentik am Säbel «Karls des Grossen» und die Palmette mit doppelten Stengeln bedeuten dieselbe Erscheinung mit Pflanzenmotiven, wie an der Cernigover Platte mit figuralen Grundmotiven. Auch an den Tierfiguren des Säbels kehren die Eigenschaften der Cernigover Tiere wieder: die Tiere sind bandartig ineinanderverflochten, der längliche Kopfschmuck endet in einer Palmette. Als nordisches Motiv, oder wenigstens nordischen Beziehungen entstammend, kann das im äusseren Feld des Riemenohres angebrachte Rankenmotiv gelten (SMYA XXV, 1911, 88, Fig. 162; *Hist. Tidskr. for Skåneland*, Bd. 7, H. 5—7, Fig. 29—30 auf S. 293, Text S. 294; Söderala, *Bröndsted, Early Engl. Orn.* Fig. 203). Dieses — wie auch die meisten nordischen Motive — ist südlichen Ursprungs. Dieselbe Ranke mit den quer geknoteten Stengeln kommt auch an ungarischen Denkmälern der Völkerwanderungszeit vor. (Arne, Fig. 130, Vårby, Fig.

136; Björkö Grab No 1074, Fig. 258; Vladimir; Kenézlő, Grab 42, Abb. 73 usw.) Als starker Beweis für den lebedischen Ursprung kann der Griff des Säbels «Karl des Grossen» gelten, dessen Typ in Gnezdovo aus Bein geschnitzt und mit Bandflechten versehen vorkommt. (Sizow XI, I. Arne, Fig. 19.) Die symmetrische Ornamentik an der Parirstange des Säbels «Karl des Grossen» ist mit den üblichen Motiven unserer Riemenzungen aus der ungarischen Landnahmezeit übereinstimmend, so z. B. die wahrscheinlich gleichaltrige Riemenzunge aus dem Fund von Jászfényszaru (Abb. 44₁₇).

All dies beweist die Unrichtigkeit jener Ansicht, welche das Vorkommen des Kreuzmotives am Taschenblech von Bezdéd mit dem ungarländischen Christentum in Zusammenhang bringt. Einer solchen Erklärung stellt sich der oben angeführte, durchaus heidnische Bestattungsritus entgegen. Aus diesem Kreuz lassen sich gar keine Folgerungen bezüglich der Religion seines Besitzers aufstellen. Die technische Ausführung beweist unzweideutig, dass das Kreuz sammt Palmetten und Tiergestalten gleichzeitig hergestellt und nicht nachträglich angebracht wurde. Falls dieses Kreuz als christliches Motiv zu gelten hätte, so muss sein Ursprung im östlichen Christentum gesucht werden. Lebedien unterhielt seit längerer Zeit rege Beziehungen mit Byzanz; es wurden vielfach Denkmäler der griechischen Kirche auf diesem Gebiete gefunden. (Pereščepina, *Mat. po Arch. R.* 34, 1914, S. 111; Izvj. IAK, 49, 1913, S. 101; Kelegei: *Letopis Muzejun-Cherson*, 1927, S. 16, Abb. 18; geschichtliche Daten: Vasiljev, *Goty v Krymu*, Izvj. GAIMK V, 1925, S. 221—7.) Sogar im fernen Norden, im heidnischen Gnezdovo lässt sich dieser byzantinische Einfluss beobachten. (Silberkreuz nach byzantinischem Vorbild, byzantinische Münze; Sizow, S. 120.) Die Beziehungen der landnehmenden Ungarn mit Cherson unterstützen noch unsre Annahme. (Ham-

pel, UT 74, S. 99; Nagy G., Arch. Ért. 1906, S. 415. Vasiljev, a. a. O. S. 221—230.)

Normannische Beziehungen konstatieren schon Hampel, Pósta und Nagy, ohne diesem Umstand gebührende Wichtigkeit zu zollen. Für die Unsicherheit, welche bezüglich der vorkommenden germanischen Spuren in der ungarischen Archäologie herrschte, ist die Stellungnahme Hampels charakteristisch, welcher das Schwert skandinavischen Typs aus Székesfehérvár-Demkóhegy fränkischen Ursprungs hielt, welches «entweder als Siegesbeute ausländischer Kämpfe nach Ungarn gelangte, oder war dieses Schwert nicht ausländischen Ursprungs». (UT S. 29.) Viel stichhaltiger sind seine Ausführungen im Arch. Ért. 1904, S. 113—114 bezüglich des Schwertes aus Kiev. Im Allgemeinen sind seine Ansichten bezüglich der Datierung und der Entstehung des ganzen ungarländischen Materials dieses Zeitalters noch heute stichhaltig. Den Gewohnheiten seiner Zeit entsprechend kennt er nur eine Datierung (Alterth. I; 849—850) und beschäftigt sich nicht mit der Chronologie der Entstehung. Auch er bezeichnet Lebedien als Entstehungsort der meisten ungarländischen Denkmäler aus der Zeit der Arpadenfürsten und der ersten Könige. (UT 11 u. 74.)

A. Weixlgärtner ermöglichte mir im Dezember 1931 eine gründliche Untersuchung des Säbels «Karl des Grossen». Ich habe festgestellt, dass der verzierte breitere Teil der Klinge an beiden Seiten aus je einem rotkupfernen Blechstreifen besteht, deren technische Bearbeitung mit jener des Taschenbleches von Bezdéd übereinstimmt. Auch die Dicke des Bleches ist übereinstimmend, wie dies an dem — vielleicht vom Benützen des Säbels — gesprungenen und aufgebogenen Teil zu beobachten ist. Der Hintergrund ist auch hier mit kleinen Kreisen punziert und die ganze Oberfläche vergoldet. Die Verzierung ist durch Punzierung hergestellt, das Ende

gewisser Linien ist auch hier — wie an den altmagyarischen Metallsachen — mit einem runden kleinen Kreischen abgeschlossen. Zweifellos entstammen diese beiden Denkmäler — der «Säbel Karls des Grossen» und das Taschenblech von Bezdéd — wenn auch nicht einer Hand, so doch einer Metallindustrie.

Die normannischen Beziehungen des Taschenbleches aus Bezdéd und jenes aus Černigov, sowie des Säbels «Karls des Grossen» sind die ersten positiven Beweise für den lebedischen Ursprung der ungarischen Metallindustrie. Um diese Denkmäler gruppiert sich das ganze ungarländische Material der Landnahme. Eine Gegenprobe bestärkt nur unsere Ausführungen, wie wir dies auch in den folgenden Abschnitten sehen werden. Ich stelle mir die ungarische Produktion der Ansicht Hampels gemäss vor. (UT S. 18, 31—32.) Der Säbel «Karls des Grossen» kann nicht auf ungarischem Boden entstanden sein. Für die Kronologie ist die Typologie allein nicht genügend. Die Gliederung der Klinge ist hier kein letztes Stadium; um nur einige Beispiele anzuführen: der Säbel aus dem 8. Grab in Bezdéd (Abb. 32₁₁), sowie jener aus dem 29. Grab zu Kenézlő gehören demselben Typ an (das untere Drittel der sanft gebogenen Schneide ist zweischneidig, die Blutrinne des oberen Drittels, die Form der Parirstange, der vorgebogene Griff sind gleichartig), obwohl der lebedische Ursprung nach unseren Ausführungen höchstwahrscheinlich ist. Der Ansicht von Zoltán Tóth gegenüber (*Attila's Schwert*, Budapest, 1930, S. 35, 41, 48) möchte ich Folgendes bemerken. Die zweischneidige Verbreiterung der Schneide fängt im Osten schon vor dem lebedischen Aufenthalt der Ungarn an (avarische Säbel s. Rhé—Fetich, *Jutas u. Öskü*, Abb. 21; Arch. Ért. 1929, X, 1a.). Die halbkreisförmigen Riemenohren am Rücken der Scheide kommen auch bei den Chasaren vor. (Verchne-Saltovo, Abb. 43a—b; Koban:

Mat. po Arch, Kavkaza, VIII, 93, Abb. 90.) Der untere Knopf der Schneide mag wohl von jenen der zweischneidigen Schwerter beeinflusst worden sein, jedoch nicht auf ungarischem Gebiet, sondern in Lebedien, wo sich solche zweischneidige normannische Schwerter mit dem charakteristischen Ortband (Arne in *Op. Montelio* LXX o dicata, S. 375) in grosser Anzahl befanden und mit Leichtigkeit unmittelbar in ungarischen Besitz gelangen konnten. (Kiever Schwert.) Wir müssen auch mit dem Einfluss des nahen Verchne-Saltovo rechnen. Aus den Ausgrabungen von Babenko im Jahre 1911 stammt das Schwert auf Abb. 43. Prof. A. Zakharov war so liebenswürdig dieses für uns so wichtige Stück seiner in Arbeit befindlichen Abhandlung über die Chasarenschwerter uns zur Verfügung zu stellen. (Trudy XV Arch. sjezda, I, 448—449; Babenko beschreibt das figurale Motiv des Schwertknopfes als Frauengestalt.) Die Zeichnung des Schwertknopfes, sowie die Literaturangaben verdanke ich ebenfalls der Freundlichkeit Zakharovs.

Dieses Schwert verhilft nicht nur zur Lokalisierung des Säbels «Karls des Grossen», sondern ist auch für die Entstehung der ungarischen Metallindustrie von Wichtigkeit, wie dies aus dem Folgenden erhellt. Der Knopf des Säbelgriffes und seine Basis sind unmittelbare Vorläufer jenes aus Tarcal (Hampel, *Alterth.* III, 403, 2—5) und aus Geszteréd (Arch. Ért. 1928, T. VIII, 2—5. Tóth Z. Abb. 40). Der Knopf des Griffes am Säbel «Karls des Grossen» gehört ebenfalls in diese Reihe. Die bogenförmigen Riemenhülsen der Schneide und ihr symmetrisches Endstück ist ebenfalls ein unmittelbarer Vorläufer unserer Säbel aus der Zeit der Landnahme. Der Griff ist etwas vorgebogen, die Schneide läuft in sanfter Kurve und ist an der Spitze zweischneidig. Über die Ornamentik der Silberbeschläge siehe unsere Ausführungen weiter unten. Dieser Säbel und seine

Scheide sind auch von anderen russischen Fundorten bekannt, aus solchen Fundgruppen, welche den Zusammenhang mit ungarländischen Säbeln und mit jenem «Karls des Grossen» in vollem Masse rechtfertigen. (Pósta, *Rég. Tan.* 197, u. 86, Abb. 44.)

Bezdéd, Cernigov und der Säbel «Karls des Grossen» bilden zur Zeit eines der sichersten Grundlagen ungarischer Vorgesichte. Sicher auch durch den Umstand, weil die archaeologischen und historischen Dokumente des normannischen Einflusses verhältnismässig klar vor unsren Augen stehen. Die Zusammenhänge des ungarländischen Materials mit dem fernerer Osten dagegen bilden eine schwere, grösstenteils noch ungelöste Aufgabe.

II. Die Gräberfunde zu Jászfényszaru (Kom. Szolnok) und Sarkad-Peckesvár (Kom. Bihar).

Die nächstfolgenden Funde eröffnen uns einen neuen und zugleich höchst problematischen Abschnitt ungarischer Metallindustrie der Landnahmezeit. Ausser etwas neuen Materialbeiträgen vermag ich nur wenig Neues den Feststellungen von Hampel und G. Nagy hinzufügen: auf diesem Gebiet bildet das Zusammenstellen des Materials die wichtigste Aufgabe.

Während des Weltkrieges gelangte ein grosser Fund aus der Zeit der Landnahme in das Ungarische Nationalmuseum, über welches das in den unruhigen Zeiten nur etwas kurz geführte Inventar nur Weniges aussagt. «1914. 1. X. Fund aus der Zeit der Landnahme. Fundort Jászfényszaru. Gekauft von Szendrő und Dóra Nedeczky um 130 Kr.» Inventarnummer 170/1914, die Stückzahl ist nicht angegeben. Abb. 44—45 enthält all jene Stücke, welche ich 1923 bei der Übernahme der Völkerwanderungszeitlichen Sammlung im Depôt als von Jászfényszaru stammend vorfand. Bei wiederholter Durchsicht des Materials

wurden noch eine Trense (wie Abb. 32₁) und zwei Paar Steigbügel (wie Abb. 32₇) gefunden. Abb. 44₁₋₁₆ und Abb. 45₁₋₁₁ zeigt aus Bronze gegossene Beschläge, deren Muster mehr oder weniger versilbert sind. An der Rückseite sind die Konturen der Form noch bemerkbar, besonders auf Abb. 46₁. Die Riemenzunge auf Abb. 44₁ und das runde Stück auf Abb. 15₁₂ ist aus schwach vergoldeter Bronze. Die Befestigung der Gegenstände erklärt die Wiedergabe der Rückseite (Abb. 46₁₋₈). Die Armbänder (Abb. 44₁₈₋₉) sind aus Feinsilber, drei zusammengedrehte, in Tierköpfe endigende Drähte; Augen und Nasen sind selbständig angebracht. Das Armband auf Abb. 44₁₈ ist zerbrochen, vielleicht wurden die Enden ursprünglich mit Draht aneinander gefestigt. Die Zellenwand des Ringes ist aus Elektron, am Grund ist ein Feinsilberplättchen angebracht, die Zelle selbst mit einem geschliffenen gelblichen Glas ausgefüllt. Alle Stücke entstammen zweifellos einer Zeit und sind zusammengehörig — ob sie in einem Grab lagen, ist nicht mehr feststellbar. Die zwei Paar Steigbügel lassen auf mehrere Gräber folgern.

Im Jahre 1927 gelangte ein weiterer unvollständiger Fund in das Ungarische Nationalmuseum, ein Geschenk der «Magyar Föld A. G.» Fundort: Sarkad—Peckesvár. (Kom. Bihar. Inventarnummer 1/1927, 1—6); sämtlich auf Abb. 47 abgebildet. Die zwei durchbrochenen Scheiben (Abb. 47₁₋₂) sind aus Spiegelmetall gegossen, die Rückseite mit der Vorderseite fast übereinstimmend weist keine Spuren einer Befestigung auf. Eines der Stücke ist von Rost stark zerfressen und brach wohl bei der Auffindung in Stücke. Die anderen Gegenstände sind aus Bronze verschiedener Qualität, die applizierte Verzierung an den Enden des Armbandes ist aus schlechtem Silber, der Grund zweier Rosetten ist vergoldet (Abb. 47₈₋₉), die Vorderseite der dritten (Abb. 47₁₀) trägt fast keine Spur von Vergoldung. Ungewiss ist die Bestimmung der

Bronzeplatte auf Abb. 47₃, die bronzenen Knöpfe auf Abb. 47₆₋₇ pflegen um die Mitte des Brustkorbes verstreut zu liegen, zumeist vier Stücke, wie z. B. in Kenézlő.

Die zwei Funde sind durch übereinstimmende Formen miteinander verknüpft: nämlich die eigenartigen Rosetten. Sie sondern sich sowohl in Form wie Stil von dem im Vorhergehenden behandelten Material ab, wie auch von jenem aus Kenézlő. Ihre gesonderte Stellung haben Hampel, G. Nagy und Pósta klar gesehen. Die Feststellung Hampels (Arch. Ért. 1904, 131; Alterth. I, 243), welche die Unabhängigkeit dieser Dekoration von naturalistischen Vorbildern betont, ist auch heute gültig. Die eigenartige Ausbildung der Umrandung liess ihn an die klassische Welt, an eine Weiterbildung und Entstellung des Astragals denken. Er widersetzt sich der Ansicht Póstas (Rég. Tan. 40), welcher an einen Zusammenhang mit der Tierornamentik altgermanischer Fibeln denkt, und lässt die endgültige Lösung der Frage offen. (U. T. S. 97—98.) G. Nagy versucht auf historischer Basis die Entstehung dieser eigenartigen, vereinzelter Dekorationsart zu erklären. Er denkt an die von den Osttürken zweigeteilten, im VII. Jh. vordringenden Nordsabiren, die in Grossungarn — in der Nachbarschaft des Wolga-Bulgar-Gebietes — einige barbarisierte antike Motive aufnahmen und weiterentwickelten. Diese isolierte Entwicklung soll nur eine kurze Zeitspanne gedauert haben. (Arch. Ért. 1906, 413.) Keine dieser Erklärungsversuche ist zufriedenstellend. Das in Russland zerstreut zum Vorschein kommende Vergleichsmaterial erschwert noch die Lösung dieser Frage.

Zur Ursprungsfrage dient die Ornamentik der Rosetten mit zwei neuen Anhaltspunkten. So weist das Motiv des Vier- bzw. Dreipasses auf eine Übernahme aus der Textilkunst hin. Dies ist besonders gut an den Rosetten aus Jászfényszaru (Abb. 45¹⁻¹¹) zu beobachten. Weder die

Metallindustrie, noch die Technik des Holzschnittens würde die erhabene Bearbeitung dieser Herzformen erklären, wohl aber das Vorgehen der applizierten bunten Verzierungen der Textilkunst. Der vergoldete Hintergrund der Rosetten von Sarkad-Peckesvár (Abb. 47₈₋₉), die Versilberung der erhabenen Teile an jenen aus Jászfényszaru sammt der Bronzefarbe des Hintergrundes (entsprechend dem vergoldeten Hintergrund von jenen) beweisen, dass wir es hier mit der Metallnachahmung verschiedenfarbiger applizierter Verzierungen zu tun haben. Dieses Vorgehen wurde bei Steindenkmälern schon von Hampel beobachtet. (U. T. S. 94.) Die aufgenähte Technik war sowohl im Iran, wie in den inneren Gebieten Asiens seit langem beliebt und auch aus der uns angehenden Periode lassen sich Beispiele in schöner Anzahl anführen. Wenn die Rekonstruktion des Grabes zu Törtel stichhaltig ist, (Hampel, Alterth. III, 501,) — ich bezweifle es wegen der technischen Umstände des Annähens — dann können auch diese Rosetten als Kleiderschmuck, als eine Nachahmung des angenähten Schmuckes gelten. Diese Frage kann nur durch zuverlässliche, authentische Fundbeobachtungen entschieden werden. (Arch. Ért. 1895, S. 254; 1897, S. 362; 1912, S. 215—218.)

Einen weiteren Beitrag zur Frage der Rosetten erbringt die Rosette auf Abb. 44₁₃. Vorerst muss festgestellt werden, dass die technische Ausführung dieser mit den vorerwähnten vollkommen übereinstimmt. (s. Abb. 46₁.) Die Versilberung der Oberfläche wie die Patina und der Erhaltungszustand sind ebenfalls übereinstimmend. Die Entstammung aus einem Grabe kann auch als gesichert gelten. Der herzförmige Vierpass ist in Einzelheiten und im Aufbau mit einem der üblichsten Motive der Funde aus Verchne-Saltovo übereinstimmend. Dieselben Blätter des Griffknopfes aus Verchne-Saltovo s. auf Abb. 43. Sie sind zumeist an Schnallen, Gürtelbeschlägen,

Scheiben in zentraler Anordnung — wie in Jászfényszaru — angebracht. (Einige Beispiele bei Arne, Fig. 121, 122, 114—116.) Bei der Entstehung solcher Rosetten wie jene aus Jászfényszaru müssen ausser der Textiltechnik noch andere Einflüsse mitgewirkt haben. Ich dürfte kaum fehlgehen, wenn ich auf die Metallkunst des Chazarenreiches hinweise. Das auf Abb. 44¹³ mitgeteilte Stück nimmt einen Mittelplatz zwischen diesen und jenen aus Verchne-Saltovo ein, welche ein einheitliches Bild ergeben, demgegenüber die untereinander ebenfalls einheitlichen ungarischen Funde eine neue Stufe bedeuten. Diese Stufe kann bei jeder solchen Gruppe der ungarischen Ornamentik beobachtet werden, deren östliches Vorbild wir vorfinden können. Nicht nur auf diese Rosettengruppe, sondern auf die ganze Metallkunst der Landnahme ist der Ausspruch Hampels gültig: «... diese Ornamentik weist nicht einen von Anfang an sich entwickelnden Dekorationstil auf, sondern einen, deren letzte Ausläufer diese Gegenstände sind und dadurch weist die vollendetere Form auf eine frühere, die einfache, weniger vollendete dagegen auf eine spätere Entwicklungsstufe hin.» (Arch. Ért. 1904, S. 143.)

Die Rosettengruppe wurde zweifellos im Osten angefertigt und gelangte aus Russland über Lebedien nach Ungarn. Der normannische Einschlag fehlt hiebei vollständig, jener der Chasaren ist höchstwahrscheinlich. Sie haben eine kurze und stark lokalgefärbte Entwicklung mitgemacht. Wenn sie vielleicht nicht als Produkte eines Stammes gelten können, so doch als solche irgendeines Zentrums der Metallindustrie. Der historische Hintergrund ist noch völlig ungeklärt. Weitere Funde in Ungarn und in Russland könnten neue Anhaltspunkte erbringen. Beachtenswert ist der kaukasisch-mongoloide Typ des Skelettes von Törtel. Rosetten sind hier in grosser Anzahl gefunden worden, auch ein Blech mit Hirschfigur ist bekannt. (Hampel, Alterth. III 501; I. Fig. 2355.)

Auch in Kenézlő haben wir einen ähnlichen Fall vor uns. Die Umrandung der Beschläge auf Abb. 50 ist mit den Rosetten übereinstimmend, das Innenfeld wird jedoch von einem Tiermotiv ausgefüllt. Das anthropologische Material der Kenézlőer Funde weist starke östliche Beziehungen auf, das archaologische Material — s. unsere folgenden Ausführungen — weist grösstenteils auf Lebedien hin. Alles spricht also für den östlichen Ursprung.

Noch ungeklärt ist der Ursprung der durchbrochenen Scheiben, (Abb. 47¹⁻²). Auf die Umrandung scheint die Dekoration der Rosetten von Wirkung gewesen zu sein (s. besonders Abb. 47²) — ausser diesem innern Zusammenhang, dessen Vorkommen schon G. Nagy beobachtet hatte, kann ich nichts weiteres hinzufügen. (Arch. Ért. 1906, S. 413—414.) Das gemeinsame Vorkommen dieser Gegenstände suchte G. Nagy so zu erklären, dass er das ganze Material den von Norden verdrängten Sabiren zusprechen wollte. Auch in Verchne-Saltovo sind sie zu beobachten. (A. Fedorowski, *Instructions et Programme*, Charkov, 1927, Abb. 64.)

Die silbernen Armbänder (Abb. 44¹⁸⁻⁹) gehören in die Reihe der Arm- und Halsbänder aus der Zeit der Landnahme. Mit diesen befasst sich eingehend eine in Vorbereitung befindliche Arbeit von Frau M. Poll, so übergehen wir sie hier.

III. Das Gräberfeld zu Kenézlő (Kom. Szabolcs).

Unmittelbar vor dem Kriege hatte A. Jósai bei Kenézlő 25 Gräber aus der Zeit der Landnahme aufgedeckt. Eine ausführliche ungarische Publikation hierüber erschien in Arch. Ért. 1914, S. 304—340, dazu ein kurzer französischer Auszug auf S. 271—273. Die beiden Planbeilagen (Abb. IX, X) enthalten keine genauen Ortsangaben, so ist es nur unsere Vermutung, dass die im Folgenden zu

beschreibenden Gräber (26—50) eine Fortsetzung der von Jóna aufgedeckten Gräberreihe bedeuten. In seinen Mitteilungen erwähnt er selbst (S. 306), dass westlich seines Arbeitsfeldes wohl noch weitere Gräber sein mögen, deren Ausgrabung wegen der Erntearbeiten verschoben wurde. Die Ausführung seines Planes blieb den zwischen dem 3—14. April 1927 und 30. Juni 1930 stattgefundenen Ausgrabungen vorenthalten. Die neuen Eigentümer, dr. Géza Szalay und seine Gemahlin geb. Nandine Hertelendy unterstützten in grossherziger Weise meine Arbeit, für deren materielle Grundlagen sie sorgten und hilfreich an jeder Arbeit teilnahmen. Während der Ausgrabungen war auch der Anthropologe Ludwig Bartucz anwesend und bemühte sich um die sorgfältige Aufbewahrung und Bearbeitung des Knochenmaterials. Das anthropologische Material wurde in der Anthropologischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums untergebracht, das archaeologische in der Archaeologischen Abteilung desselben Museums. Bei der Nummerierung der Gräber habe ich die von Jóna aufgedeckten in Betracht gezogen und fange meine Reihe mit No 26 an. Die Gräber waren west-östlicher Richtung, der Kopf lag am westlichen, die Füße am östlichen Ende der Gräber. Alle Gräber waren in einer Reihe (Abb. 49).

Vor Beginn der systematischen Ausgrabungen wurden verschiedene Gegenstände aus Eisen gefunden, sowie zwei Silberbeschläge mit vergoldetem Hintergrund (Abb. 50) und ein Silberring, welcher wahrscheinlich zu einem der durch den Wind zerstörten Gräber gehörte (Abb. 51).

Grab No 26 Heutige Tiefe: 1 m Links neben dem Schädel des Menschen skeletts lag der Pferdeschädel, an seiner Nase in schräger Richtung die Trense (derselbe Typ wie auf Abb. 57). Die Steigbügel lagen nahe beieinander, zwischen dem Menschen- und dem Tierske-

lett (wie Abb. 57). Vom Pferdeskelett sind nur die Füße erhalten. Die rechte Hand des Menschen skeletts war über den Bauch gelegt, den Unterarm umspannte ein bronzenes Armband, die linke lag ausgestreckt, ebenfalls mit einem Armband versehen (beide flach und schmucklos). Um die Mitte des Brustkorbes lagen zwei Bronzeknöpfe (wie Abb. 55₄₆₋₄₉). Zwischen den Skeletten sind Reste eines praehist. Feuerherdes, darin ein Bruchstück eines Henkeltopfes. Ausserhalb des Grabes war ein grosser Feuerherd, darin ein schwarzer Henkeltopf, daneben wieder Tonscherben sammt einem wohl erhaltenen Topf. Weitere bemahlte Scherben und Reste eines geschrumpften Skeletts. Ringsherum lagen überall Scherbenreste. Zwischen den Gräbern praehistorische Arbeitsteine.

Grab No 27. Tiefe: 1 m. Skelett, ohne Beigaben, in umgekehrter Lage: der Kopf östlich, die Füße westlich.

Grab No 28. (Abb. 52) Tiefe: 0.75 m. Der Kopf des männlichen Skeletts lag westlich, die Füße östlich gewendet. Der Pferdekopf lag an der linken Seite des Mannes, vom linken Unterschenkel angefangen. Rechts vom Menschenkopf ein offener Silberring (Abb. 54₁), etwas weiter nach oben Bruchstücke eines birnenförmigen Steigbügels (Abb. 53). Auf der Brust lagen 4 linsenförmige Bronzeknöpfe (Abb. 54₄₋₇). Bei der rechten Hüfte lag das Taschenblech, in gewohnter Form; das Bronzeblech war an seinem Rand genagelt (Abb. 54₂). Dasselbst waren grössere und kleinere Lederreste vorhanden, an ihrem eingebogenen Rand mit Fadenresten (Abb. 54₁₂), an der Innenfläche des Leders weisse Leinwandreste (Abb. 54₁₁), mit vier Bronzenägeln aneinander gefestigte Riemenstücke (Abb. 54₁₃), zwei bronzene Nietnägeln (Abb. 54₈₋₉) und eine kleine Bronzespange (Abb. 54₃). Ein Eisenstück mit angeklebtem Leinenstück und ein Feuerstein (Abb. 54₁₀) lagen in der Tasche. Etwas tiefer unten lag

eine flache Eisenpfeilspitze (Abb. 53), neben der Tasche Bruchstücke eines Eisenmessers (Abb. 53). In Ellbogenhöhe lag an der linken Seite des Skeletts das andere Steigeisen (Abb. 53). In der Nähe — in Beckenhöhe — verschiedene Eisengegenstände: aussen eine aus ihrem Köcher herausgefallene Pfeilspitze. Vom linken Schenkel abwärts lag der Köcher, darinnen die Pfeile. Unter dem Becken lag der Sattel (Abb. 52), dessen Eisengerüst unter dem rechten Schenkel zu sehen war, daneben die Holzreste des Sattels. Laut der Feststellung F. Hollen-donnners Pappel (*Populus*) wohl Zitterespe (*Populus tremula* L.), hie und da wurmstichig. Oberhalb dieser Holzreste liegt das Taschenblech. Das Pferdeskelett ist unvollständig, nur der Kopf und die Vorderfüsse sind erhalten, die Rippen fehlen. Beim Pferdekopf liegt die Trense in Bruchstücken (Abb. 53).

Grab No 29. Tiefe: 1'10 m. Unter dem rechten Schulterblatt ein offener Bronzering, etwas tiefer unten ein zweiter (Abb. 55₂₋₃). Der rechte Arm lag ausgestreckt neben dem Körper. Unter der rechten Hand und der rechten Beckenhälfte lagen zwischen Holz- und Lederresten eine Reihe runder Bronzeknöpfe. In der rechten Brustgegend weitere drei Knöpfe (Abb. 55₄₆₋₄₈). Am Rande des rechten Beckens Feuerstein und -steine (Abb. 55₅₂₋₅₄). Der linke Unterarm war gegen den Becken gebogen. Am linken Schenkel sind Eisenreste zu beobachten, Reste des Köchers (Abb. 57), welcher zwischen den Füßen, vom Becken abwärts lag. Seine Öffnung war nach oben gerichtet und liess in unregelmässiger Lage 7 Pfeilspitzen erkennen (Abb. 57). Die Bronzenägel der Eisenbeschläge am Köcher sind noch hie und da erkennbar. Die Form des Köchers lässt sich nicht mehr bestimmen. Querüber den Becken liegen grössere Bronzestücke, etwas tiefer unten 3 kleinere Knöpfe, dann folgte die grosse Riemenzunge (Abb. 55₁, Abb. 58) nahe zum Köchermund, doch in einer etwas tieferen

Schicht. Vor der Riemenzunge lag ein kleiner Bronzeknopf, diese waren teils an der Kleidung, teils auf Holz angebracht. An der linken Rumpfseite fing der Säbel an, seine Scheide nach aussen, seine Spitze nach unten querüber gerichtet (Abb. 56). Rundherum überall runde kleine Bronzeknöpfe. Nach Heraushebung der Beckenknochen befanden sich nahe aneinander mehrere grosse Bronzeknöpfe in der Erde, ein Solcher lag auch am Kopf des linken Schenkelknochens. Ausserhalb des Säbels lag der Pferdekopf mit seinem Mund nach vorne gewendet. Die Trense entfiel in gebogenem Zustand seinem Mund (Abb. 57). An der Innenseite des Pferdekopfes lag ein Steigbügel, beim rechten Kniee des Mannes der zweite, beide birnenförmig und wohl erhalten (Abb. 57). Nahe dem Pferdekopf, hinter dem Steigbügel lag ein Eisenring, dahinter ein zweiter (Abb. 57). Am Becken lag ein Bronzeknopf (Abb. 55₄₉). Beim rechten Bein, mit seiner Spitze nach innen, mit seinem Griff nach aussen gewendet ein Eisenmesser.

Grab No 30 (Abb. 60). Tiefe: 1 m. Beim linken Schenkel lag der Knochengriff eines Stockes (Abb. 59 u. 70₃), mit dem Kopf nach oben gewendet. Am Fussende lag der Pferdekopf, daneben die Vorderfüsse. Neben den Füßen lag die Trense mit Seitenstange (Abb. 59). An der linken Seite des Pferdekopfes lag — halb umgefallen und stark nach vorne gerutscht — ein Steigbügel, der andere war in stehender Stellung. Beide lagen mit ihrer Längsachse in der Länge des Grabes (Abb. 59). Zwischen den Füßen des Mannes lag eine achterförmige Eisenschnalle (Abb. 59), in der Nähe des rechten Ellbogens ein formloses Eisenstück und zwei Wetzsteine (Abb. 59); unter dem Kreuzbein Bruchstücke eines Eisenmessers, links davon formlose Eisenstücke.

Grab No 31. Tiefe: 0'65 m. Kind (!) Der Pferdekopf lag links, oberhalb des Menschenskeletts. An Stelle des Unterarmes je ein Bronzearmband (Abb. 61_{22, 23}),

bei der rechten Hand Bruchstücke eines Silberringes (Abb. 61₂₄), am Becken lagen herzförmige Zierstücke aus Bronze, in doppelter Reihe sowie weitere zwei Reihen solcher kleinerer Knöpfe, in der unteren Reihe mit ihrer Spitze links gewendet; jene der oberen Reihe waren grösser, dazwischen waren jedoch zwei kleinere spitzige. Unter dem Becken setzt sich diese Reihe weiter fort. An der rechten Beckenhälfte lag eine kleine Bronzeschnalle (Abb. 61₂₅). Die Knochen waren morsch geworden. Vor dem Pferdekopf lag entzweigebrochen der eiserne Zaum. An der Aussenseite des rechten Schenkels endet der Pferdehuf. An das linke Bein schmiegt sich die Schneide eines Eisenmessers mit dem Bruchstück des Griffes.

Grab No 32. Tiefe: 0.95 m. Doppelgrab. Beim Kopfe beider Skelette je ein unverzierter, grobgearbeiteter Tontopf; in Kniehöhe des linken Skelettes lag ausserhalb des Grabes ein neolithisches Gefäss unversehrt. Das Grab liegt in prae-historischer Schicht, die Knochen sind fast ganz verwest.

Grab No 33 (Abb. 62). Tiefe: 0.95 m. Beim Kopfe links ein grösserer Tontopf. Weitere Gegenstände nicht vorhanden.

Grab No 34 (Abb. 63—64). Tiefe: 1 m. Zwischen dem linken Oberarm und den Rippen ein Holzstäbchen (das fehlende Vergleichsmaterial erschwert die genaue Bestimmung, am ähnlichsten jenen der *Pinus Silvestris* verwandten, jedoch südlichern Tannen wie *P. Pallasiana* und östlich *P. Densiflora* und *Thunbergii*; freundliche Mitteilung von F. Hollendorfer) mit gepresstem Silberbeschlag (Abb. 65₁) in der Höhlung des Stäbchens ein ovales Eisenstück. Längs des Grabes, neben dem Stäbchen liegen farbige Perlen verschiedener Form und Grösse (Abb. 63, 65₂₋₁₁), dazwischen Bronzebruchstücke. An beiden Unterarmen bronzene Armbänder (Abb. 65₁₂₋₁₃). Zwischen den Schädeltrümmern ein Tierknochen, der Unterkiefer lag mit einem Zahn in

der Brustgegend. Am Fusse sind Reste des Schuhs, dicht mit Bronzeknöpfen besät (Abb. 64 und 65₁₄). Unter den Füßen ein Paar Steigbügel (Abb. 66), neben dem linken Fuss eine eiserne Trense (Abb. 66). Pferdeknochen sind nicht vorhanden.

Grab. No 35 (Abb. 67—68). Tiefe: 1.20 m. Frauenskelett. An der Aussenseite des Schienbeins lag der Pferdekopf, darangelehnt ein Steigbügel, der zweite lag daneben, mit seinen Spitzen dem Grabende zu. (Typ wie Abb. 78 links) Neben diesem die eiserne Trense (Typ: wie im vorerwähnten Grab.) Der rechte Pferdefuss ist neben dem linken Frauenbein, daneben eine grosse Eisenschnalle, hinter dem Pferdekopf in gekreuzter Lage Pferdefüsse. Unter der Trense flache Eisenstücke.

Grab No 36. Tiefe: 0.60 m. In der Beckengegend Bruchstücke eines Bronzebleches. Keine weiteren Funde.

Grab No 37. Tiefe: 0.60 m. Rechts vom Kopf ein unverzierter kleiner Tontopf, in der Halsgegend 3 Perlen und eine Muschel. Unter dem Kopf eine Silbermünze (Pavia, Rodolphe de Bourgogne, 922—26),¹ an zwei Stellen des Randes durchlocht (Abb. 69₁).

Grab No 38. Tiefe: 1.90 m. Links vom kaum erhaltenen Skelett ein kleiner Tontopf, ebenfalls in schlechtem Zustand; in der Nähe unter verschiedenen prae-historischen Scherben ein geschliffenes Steininstrument und Bruchstücke einer neolithischen Harpune.

Grab No 39. Tiefe: 0.40 m. Bei den Füßen quergelegt eine längliche Eisenschnalle. Beim rechten Fuss lagen zwei verschiedene eiserne Pfeilspitzen mit nach unten gekehrter Spitze, daneben eine Trense (Typ wie Abb. 74); am Fussende ein Steigbügel, der zweite neben dem linken Fuss (Typ wie Abb. 74), unter dem linken Unterarm ein Eisenmesser mit Resten seiner Scheide; neben dem linken

¹ C. Brambilla, *Monete di Pavia*, 1883, Tav. III, 4.

Schienbein eine auf einer Seite geschnittene Knochenplatte. Weiter drinnen zwischen den Beinen ihr Paar. (Abb. 70₁₋₂). Neben dem linken Schienbein eine zweite grosse Eisenschnalle, darüber quergelegt eine langstielige Pfeilspitze; etwas abseits ein eiserner Gegenstand, zwei piskotenförmige und zwei konkave Eisenstücke in Kniehöhe. Eine dritte kleinere Eisenschnalle liegt etwas höher, daneben zwei zusammengerostete Eisenstücke, am rechten Unterarm eine kleine Bronzeschnalle, am Oberarm Geweihreste. An der äusseren Seite dieses Armes ist ein flaches Eisenstück, an einen Eisenring gerostet und weitere flache Eisenbruchstücke. Diese gehörten wohl zu jenem Gegenstand, welcher von der rechten Hand bis unter das Knie sich hinzog. Zu diesem gehören noch: zwei in der Mitte rund ausgebogene Eisenstäbchen (eines lag bei der Hand, das andere tiefer unten), beide in Längsrichtung und mit dem Rücken nach oben gekehrt; dann kürzere und längere dünne Eisenstäbchen, darunter ein flacher in Harpunenform.

Alle Stücke lagen nahe beieinander in Längsrichtung, an ihrem oberen Ende wurden sie von einem etwas gebogenen dünnen Eisenstreifen durchquert; zwischen den länglichen Stäbchen waren auch flache Eisenstücke. In der linken Beckengegend ein in drei Stücke gebrochener Wetzstein. Pferdeknochen sind nicht vorhanden.

Grab No 40. Tiefe: 0'45 m. An der rechten Seite des Brustkorbes, in der Nähe des Kopfes, das Ohr eines Köchers, daneben drei blattförmige, flache Pfeilspitzen. In der Beckengegend ein mit zwei Nägeln durchbohrtes Eisenstück, welches wohl zum Köcher gehörte. Bruchstücke eines ähnlichen Gegenstandes kamen etwas mehr oben zum Vorschein, beide in Längsrichtung gelegen; daneben Reste einer eisernen Trense (wie Abb. 74). An der linken Beckenseite Holzreste. An der linken Seite des Skeletts der Pferdekopf, daneben der Steigbügel, mit seiner

Trittleiste nach oben gekehrt; unter den Pferdeknochen zwei den vorerwähnten ähnliche Pfeilspitzen; rechts vom Pferdekopf der zweite Steigbügel. (Typ: Abb. 59 rechts.)

Grab No 41. Tiefe: 0'50 m. An der rechten Seite des Kopfes Bruchstücke eines Tongefässes, in der Stirngegend 4 herzförmige dünne Bronzegehänge mit nach unten gerichteter Spitze aneinandergereiht (stark beschädigt). Am linken Unterarm Bronzearmband (mit Kreisdurchschnitt), neben dem Rückgrat ziehen sich Bronzeknöpfe bis zum Becken hin (Abb. 71). In der Schichte oberhalb des rechten Schienbeins ein dreieckiger Gegenstand, dessen eine Seite gebrochen ist. An der rechten Seite des Kopfes ein kleiner Silberreifen; später kam ein zweiter silberner Ohrenreif zum Vorschein, sowie ein an den Enden sich verbreiternder bronzener Armreifen unter dem rechten Arm (Abb. 71).

Grab No 42. Tiefe: 0'65 m. In der rechten Kniegegend eine eiserne Trense (Abb. 74), am Brustkorb ein grösseres Eisenstück, eine Lanzenspitze (Abb. 74) und mehrere kleinere Eisenbruchstücke. Rechts, links und in der Mitte des Beckens je ein herzförmiger Beschlag. An der rechten Seite eine grosse Riemenzunge (Abb. 72_{2-2a}), unter dem rechten Arm zwei grössere Beschläge, links ebenfalls, in der Mitte ein schmäleres, an den Becken geschmiegt ein breiterer, solche zwei auch in der Bauchmitte. Die Schnalle (Abb. 72_{1-1a}) lag in der Mitte des Beckens. Zwischen den Schenkelknochen ein kleiner Beschlag, ausser rechts ein Eisenmesser (Abb. 74), am Ende des Grabes eine Eisenschnalle (Abb. 74), auf dem Pferdekopf liegt ein Steigbügel, unter ihm der zweite (Abb. 74). Nachträglich wurde ein mit langem Gehänge versehener Ohrring gefunden (Abb. 72_{1b}). Sämtliche Gürtelbeschläge sind aus Silber gefertigt mit vergoldetem Hintergrund.

Grab No 43. Tiefe: 0'55 m. Beim

Schädel ein silberner Ohrreifen; am Brustkorb mehrere Bronzeknöpfe (wie Abb. 71); in der Mitte des rechten Unterarms ein bronzener Armreifen (wie Abb. 71), in der Erde praehist. Scherben. Die Hände sind dem Becken zu gebogen, beim Fusse die Verzierungen des Schuhs (wie Abb. 65¹⁴).

Grab No 44. Tiefe: 1 m. Weibliches Skelett. An den Unterarmen je ein offener Bronzereifen (wie Abb. 71), oberhalb der Füsse eine Eisenschnalle. In derselben Gegend ein eiserner Steigbügel (wie Abb. 74); an der rechten Brusthälfte ein mit Filigran verzierter Silberknopf; beim linken Fuss liegt der Pferdekopf, darunter der zweite Steigbügel. An der Spitze des Pferdekopfes die Trense (wie Abb. 78); die Füsse sind gekreuzt.

Grab No 45 (Abb. 75–76). Tiefe: 1:20 m. Der Pferdekopf liegt an der Kopfseite des Grabes, in der Schicht oberhalb der menschlichen Schulter, dahinter links ein Steigbügel und die eiserne Trense. Die zwei Bügel sind kein zusammengehöriges Paar (Abb. 78). Beim linken Unterarm liegen drei herzförmige Silberbeschläge nahe aneinander. Ähnliche sind auch an der rechten Seite und in der Mitte vorhanden, längliche und herzförmige gemischt. In der Nähe ein längliches Eisenstück. Die Beschläge lagen in Parallelreihen; die Schnalle (Abb. 77¹⁴) lag um die Beckenmitte, quer nach rechts gewendet, daneben längliche Beschläge. Bei der linken Hand ein spitziger Beschlag, 10 cm weit ein zweiter. Beim rechten Schienbein in länglicher Richtung ein schmales Eisenstück (Abb. 78). Bei der rechten Schulter mehrere Pfeilspitzen nach oben gerichtet (Abb. 78 u. 79^{4, 6}). Unter dem Becken Reste einer Holzplatte. An der Aussenseite des linken Oberarmes zwei grosse Perlen und Muschelstücke (Abb. 79^{1–2, 5, 7}). Zwischen den zwei Bügeln eine zweite grosse Eisenschnalle (Abb. 78). Unter dem linken Unterarm eine kleine herzförmige Silberverzierung (Abb. 77),

am Ende dieses Armes ein länglicher Silberrahmen (Abb. 77¹¹). Um den Gürtel überall Stoffreste. Ausserhalb des linken Schenkels reihen sich 5 herzförmige Silberbeschläge aneinander. (Abb. 76). In der darüberliegenden Schichte 6 weitere Stücke. An der linken Brustseite eine Silbermünze (Abb. 79³) am Rande zweimal gelocht. (Ahmed ben Ismail, 295–301 H.=907–913 n. Kr.) Sämtliche Riemenbeschläge sind aus Silber gegossen, teilweise vergoldet.

Grab. No 46. Tiefe: 1 m. In der Ellbogengegend ein kleiner herzförmiger Silberbeschlag (Abb. 81¹¹), unter diesem ein grösserer (Abb. 81³), ein ähnlicher liegt unter dem Arm. In der unter ihnen befindlichen Schichte eine Holzplatte. Zu beiden Seiten des Kopfes Ohringe (Abb. 81^{22–23}), rechts daneben eine grüne Perle (Abb. 81²¹). Um die Beckenmitte ein herzförmiger Beschlag, daneben ein länglicher Beschlag und eine Silberschnalle (Abb. 81²). Sodann zwei weitere herzförmige Beschläge in unregelmässiger Lage. Unter dem Ellbogen zwei längliche und ein herzförmiger, in der Mitte durchbrochener Bronzebeschlag. Links im Brustkorb Silberreste. Beim rechten Oberarm die grosse silberne Riemenzunge (Abb. 81¹). Ein durchbrochener Knopf in der Schicht unter dem Becken, ein herzförmiger unter dem linken Unterarm, darunter längliche, geschnittene Knochenplatten (Abb. 81^{32–33}). Neben der linken Hand lagen blätterförmige Lanzenspitzen nahe aneinander, in der Nähe die Bruchstücke vom Eisengerüste des Köchers (Abb. 82). Etwas tiefer Feuer- und Schleifstein (Abb. 81^{29, 30}). Ein breiterer Silberknopf unter dem linken Bein, daneben ein silbernes Band. Beim rechten Fuss der Pferdekopf und die Füsse, an der rechten Seite die zwei Steigbügel übereinander (Abb. 82); unter dem Pferdekopf Reste eines Silberbandes (Abb. 81^{24–28}); am linken Ende des Grabes die Trense (Abb. 82), ein dicker Bronzereifen (Abb. 81³¹),

sowie Bruchstücke einer flachen Eisenplatte. Die Befestigung der silbernen Gürtelbeschläge s. Abb. 83; ihr Hintergrund war teilweise vergoldet.

Grab No 47. Tiefe: 0·30 m. Beim Schädelbruchstück ein goldener Haarreifen (Abb. 84, links oben). An den Unterarmen je ein offener Armreifen aus Bronze (Abb. 84). An der Brust ein ovaler Eisenrahmen. Bei der linken Schulter ein Beinstäbchen, an seinen Enden silbergefasst (Abb. 84, links oben). Beim linken Fuss Steigbügel und Trense, deren Mittelteil aus fünf ineinandergreifenden Schlingen gebildet wurde (Abb. 84). Bei den Füßen fast völlig verwesene Reste der Pferdeknochen.

Grab No 48. Tiefe: 0·65 m. Rechts der Fusspitze der Pferdekopf; links unterhalb des Beckens die Trense, darüber die zwei Steigbügel (Typ wie Abb. 66, links). Zu beiden Seiten des Kopfes je ein einfacher offener Silberreifen. Beim rechten Bein Eisenbruchstücke.

Grab No 49. Tiefe: 0·50 m. Der Pferdekopf lag an der linken Seite des Skeletts, in der Höhe des Unterarmes, dem Toten zu gewendet; zu beiden Seiten die Pferdeknochen; am Kopf ein kleiner herzförmiger Silberknopf (Abb. 85₂₆). Etwas tiefer, bei den Tierknochen am Ende des Grabes eine längliche Eisenschnalle (Abb. 85₃₅). Links vom Pferdekopf sind Steigbügel und Pferdetrense (Abb. 86). Die Menschenknochen sind fast völlig verwesene. An Stelle beider Arme je ein silberner Armring (Abb. 85_{31, 32}). In der Halsgegend zwei gelbe, rotweiss gemusterte Perlen (Abb. 85_{33, 34}). In einer um einen halben Meter tieferen Schicht ein steinzeitliches Schüsselstück, im Grabe überall linienverzierte Tonscherben. Der Pferdekopf ist ebenfalls sehr schlecht erhalten, an seiner Stelle liegen 25 kleine herzförmige Silberknöpfe, welche zur Verzierung des Zaumes dienten (Abb. 85₁₋₂₅); dazwischen 4 grössere, quadratische Stücke, welche zumeist unter dem Pferdekopf lagen.

Grab No 50. Tiefe: 1·30 m. In der Höhe des Beckens, links vom Skelett lag der Pferdekopf, gegen den Menschen Schädel gewendet (Abb. 87). Dem Skelett entlang die Reste der Pferdeknochen. Bei der rechten Schulter, in einer um 10 cm höheren Schicht war die Trense in schlechtem Zustand (wie Abb. 86). Rechts vom Kopf eine flache geschnitzte Beinplatte (Abb. 88₂₃). Beim rechten Ellbogen eine zum Pferdegeschirr gehörende ovale Eisenschnalle, daneben eine flache längliche Beinplatte (Abb. 88₂₂). Am rechten Handgelenk ein flacher Armring aus Silber (Abb. 88₂₀). Der Gürtel lag am Brustkorb, die grosse silberne Riemenzunge (Abb. 88₁) lag mit ihrer verzierten Seite nach oben, mit ihrer Spitze der Schulter zu gewendet am linken Oberarm. Die mit Scharnier versehene Eisenschnalle (Abb. 88₂) lag mit der verzierten Seite nach oben gewendet neben dem letzten Wirbel. Die weiteren Silberbeschläge lagen in einer Richtung mit der Schnalle, die zwei Typen scheinbar willkürlich abwechselnd (Abb. 88_{3-10, 11-19}). Im rechten Brustkorb verschiedene Bruchstücke von Pfeilspitzen, am rechten Unterarm nicht bestimmbare Eisenstücke. Steigbügel wurden nicht gefunden. Bei der Nasen- und Mundpartie des Schädels starke Patinaspuren. An der Innenseite des rechten Oberarmes eine schlechterhaltene breite Knochenplatte. Beim Unterarm viele Holz- und Eisenbruchstücke, als wenn hier ein Gegenstand in einem Holzbehälter gelegen hätte. Unter dem linken Ohr ein Silberring (Abb. 88₂₁). Die Gürtelbeschläge lagen in grösseren Mengen an der linken Seite des Skeletts, in der Höhe der Brustmitte. Der Gürtel wurde wohl bei der Beerdigung auf den Brustkorb gelegt.

*

Ausser den systematisch aufgedeckten Gräbern erwähnt Jóna in Kenézölő 29 zugrundegegangene. (Arch. Ért. 1914, S. 336). Durch den Wind ihrer Sanddecke

beraubt wurden sie durch landwirtschaftliche Arbeiten zerwühlt, einige der Grabbeigaben sind erhalten, so z. B. Abb. 50₁₋₂, 51 und die Riemenbeschläge: Arch. Ért. 1914, S. 308, Abb. XIV. Im Ganzen waren wohl 80 Gräber, von welchen wir 51 kennen. Natürlich ziehe ich bei meiner folgenden Untersuchung des Gräberfeldes sowohl die jüngeren Ausgrabungen, als auch jene Jósá's in Betracht. Das Gräberfeld zu Kenézlő eröffnet uns mit seiner ungewöhnlichen Reichhaltigkeit ein ziemlich vollständiges Bild der Kultur der landnehmenden Ungarn und dient zugleich als Hintergrund zu dem früher behandelten Material.

Der Zusammenhang mit dem 8. Grab zu Bezdéd lässt sich mehrfach feststellen. Die Ledertasche mit ihrer Silberplatte aus dem Grab No 28 ist ein Pendant jener von Bezdéd (Abb. 54₂₋₃, 11-13). Scheinbar war der Hängeriemen auch in ähnlicher Weise angebracht (Abb. 54₁₃), nur wurden hier die Enden mittels einer Bronzeschnalle aneinander gefestigt (Abb. 54₃). Das Leinenfutter der Tasche s. auf Abb. 54₁₁. Genaue Analogien des Ringes und der Eisengegenstände aus Bezdéd (Abb. 32₈) finden sich auch in Kenézlő (Abb. 51, 57 usw.), wo auch der Schleifstein verglichen werden kann: Abb. 32₇ u. 59. Ein ähnlicher Zusammenhang lässt sich auch mit den Funden aus Jászfényszaru und Sarkad-Peckesvár beobachten. Die Beschläge aus Kenézlő (Abb. 50) gehören zu dem Typ der auf Abb. 44₁₋₂, 14-16 mitgeteilten; sowohl ihre Form, wie der eigenartige Rand und die Technik des Befestigens sind übereinstimmend. Derselbe Gegenstand, wie die Riemenzunge auf Abb. 44₁₇, kommt in Kenézlő in 7 Gräbern vor. (Arch. Ért. 1914, S. 308, 311, 325; Gräber No 3 (?) 10, 16; sowie Abb. 55₁; 72₂; 81₁; 88₁; Gräber No 29, 42, 46, 50.) Die kleinen Bronzknöpfe (Abb. 47₆₋₇) kommen in 5 Gräbern vor. (Arch. Ért. 1914, S. 309, 333; Abb. 54₄₋₇; 55₄₆₋₄₉; Gräber No 7, 21, 28, 29; in No 26

kommen ebenfalls solche vor wie auf Abb. 71.)

Jósá erwähnt die Silberintarsia auf der Parirstange des Säbels von Kenézlő. (Grab. No 18; Arch. Ért. 1914, S. 331, Abb. XLI.) Herr Direktor L. Kiss in Nyíregyháza war so freundlich dieses Stück neuerlich zu untersuchen. Seiner Mitteilung gemäss ist die Parirstange aus Eisen, die Intarsia ist ausgefallen, doch lässt sich ihr Platz noch gut beobachten, wie dies auch die Zeichnung Jósá's darstellt. Dies ist besonders wichtig im Zusammenhang mit dem «Säbel Karls des Grossen», welcher demselben Typus angehört (die zweischneidige Verbreiterung der Spitze lässt sich wegen dem Rostschaden nicht sicher feststellen). Die Metallintarsia ist eine Übernahme der Niellotechnik der normannischen Säbel- und Metallarbeiten, wie dies im I. Abschnitt festgestellt wurde. Der Säbel aus Kenézlő ist nicht allein stehend. Auch der Säbel aus Csák-Bereg (Kom. Heves) weist eine ähnlich verzierte Parirstange auf und ist durch seine gute Erhaltung bemerkenswert. Die typologische Übereinstimmung mit dem «Säbel Karls des Grossen» ist zweifellos vorhanden (Hampel, II, S. 849); auch auf dem Säbel aus Székesfehérvár-Demkőhegy (Hampel, I, Fig. 485) lässt sich eine ähnliche Silberintarsia feststellen.

Die Funde von Kenézlő werden durch östliche und westliche Münzen näher bestimmt. Im Grab No 11 lagen 16 Stück am Pferdekopf und -geschirr, eines am Becken des Mannes. (Berengar I, 905—924; Hugo de Provence: 926—945; Lothar III, 931—945; ital. Herrscher: Arch. Ért. 1914, S. 315, 340—344); im Grab No 14 lagen in den «Stoff eingeschlagen» 5 St. samanidische Dirhems aus der I. H. des X. Jh.-s; mehrfach durchlöchert (Arch. Ért. 1914, S. 322, Abb. XXIX); im Grab No 37 lag unter dem Kopf eine pavianische Münze des Rudolphe de Bourgogne (Abb. 69₁) an zwei Stellen durchlöchert;

im Grab No 45 an der linken Brustkorbhälfte lag ein Samaniden-Dirhem (Ahmed ben Ismail, H. 295—301 : 907—913 n. Chr. Freundl. Mitt. Herrn Demels, Wien) ebenfalls mit zwei Löchern. Die grosse Anzahl der Münzen (24 in 4 verschiedenen Gräbern) in einem Gräberfeld erhärtet unsre Zeitbestimmung, weil sowohl die westlichen, wie östlichen ausnahmslos aus derselben Zeit stammen. Die Gräber sind also um die Mitte des X. Jh.-s oder etwas später zu datieren. Der grössere Teil der vorgefundenen Gegenstände stammt jedoch aus der früheren Heimat der Ungarn, wie dies bezüglich des Bezdéder Fundes schon Hampel festgestellt hatte und mit dem Vorhergegangenen noch erhärtet wird. Es bedarf daher keiner weiteren Begründung, dass nicht nur die Zeit, sondern auch die Kultur und ihr Ursprung dieselben sind, wie jene des bisher behandelten Materials.

Bevor ich mich eingehender mit den Schmuckstücken der landnehmenden Ungarn befasse, — in Bezug auf jene aus Kenézló — muss ich vorerst über die Bestimmung der Gegenstände einiges mitteilen. Der grösste Teil hievon wurde bei der Beerdigung dem Toten mitgegeben. Im Grab No 50 war der silberbeschlagene Gürtel — wie dies auch Jósá beobachtet hatte — dem Toten nur beigegeben, nicht umschnallt. Solche Beigaben sind auch der Steigbügel und die Pferdetrense, weil sie auch ohne Pferdeknochen vorkommen (Grab No 34 u. 39). Die Pferdeknochen (der Kopf und die unteren Teile der Füsse) sind ebenfalls Beigaben, zweifellos Reste des Totenmahles. Das Pferd wurde auch zum Totenmahl der Frauen und seltener der Kinder geschlachtet. So waren Pferdegebeine in den Frauengräbern No 26, 35, 38, 44, 47, 49. Ihre Bestimmung geschah auf sicherer anthropologischer Grundlage. Im Grab No 31 erhielt ein 5—6 Jahre altes Kind Beigaben wie ein Krieger: einen bronzebeschlagenen Gürtel, einen Silber-

ring, ein Paar bronzene Armbänder (Abb. 61); ein eisernes Messer und die gewohnten Pferdeknochen. Im Frauengrab No 34 waren keine Pferdeknochen, aber Steigbügel und Pferdetrense. Im Grab No 28 scheint der Tote auf einen Sattel gesetzt worden zu sein, wenn die grossen Holz- und Eisenreste in der Tat der Konstruktion des Sattels angehören. Die Perlen — wohl Teile einer Schnur — lagen im Grab No 34 nicht am Hals oder an der Brust, sondern beim linken Oberarm (Abb. 63 u. 65₂₋₁₁); die Halskette wurde samt dem silberbeschlagenen Stäbchen (Abb. 65₁) beigegeben. Die meisten Gegenstände gehören dem Alltagsbrauch an: Waffen, u. zw. Pfeilspitzen, Säbel, Feuersteine (Abb. 55₅₄), Schleifstein, Köcher usw. Hierher gehört eigentlich auch der metallbeschlagene Gürtel, da er zum Anhängen des Säbels diente. Die Bestimmung der Eisengegenstände bedarf keiner weiteren Erklärung. Die Rekonstruktion des Köchers durch Jósá (Arch. Ért. 1914. S. 315. Abb. XXIV) wurde durch die weiteren Ausgrabungen noch unterstützt. Die kleinen Bronzeknöpfe kommen sowohl in Männer- wie Frauengräbern vor (26, 29, 41) und dienten als Verschluss des vorne offenen Mantels. In grösster Anzahl kommt natürlich die häufigst gebrauchte Waffe der Nomaden vor: der Pfeil, nur in den eisernen Spitzen erhalten.

Charakteristische Gegenstände der Nomaden wie die flachen Beinplättchen zum Anhängen des Bogens mit dem halbrunden Einschnitt am Rand, sowie weitere Bestandteile des Bogens kommen im Gräberfeld zu Kenézló öfters vor (Arch. Ért. 1914, 324, Abb. XXXIV; S. 330, Abb. XL; Abb. 81₃₂₋₃₃; Abb. 88₂₂₋₂₃). Ihre Bestimmung gelang mit Hilfe des ethnographischen Materials von Luschan, unabhängig von der russischen Literatur (T. M. Minajeva, *Progrebennija soshenijem bliz gor. Pokrovskaja*, Saratov, 1927, S. 92—93; P. S. Rykov, *Arch. rasvedki i rasskopki v 1928 g*; Saratov,

1928, S. 15), K. Sebestyén (*Travaux*, Szeged, 1930, S. 215). Demgemäss soll meine Feststellung in *Jutas und Öskü*, S. 64 richtiggestellt werden. Es wurden jedoch nicht jene seltenere Beinplatten grösseren Formats in Betracht gezogen, von welchen im Grab No 39 ein Paar, in No 11 ein Stück bei den Schienbeinen lag (Arch. Ért. 1914, S. 316, Abb. XXV, Abb. 70₁₋₂). In Ungarn kenne ich noch zwei weitere Fälle: aus Pusztaszent-Imre (Kom. Pest) und Jász-Dósa (Kom. Szolnok): Hampel, III, 433, 1—2 und 413, C. 1—2. Das russische und asiatische Material kenne ich leider diesbezüglich nicht genügend, so erwähne ich nur einen Fall aus dem 9. Grab in Kudyrga, Altaj Gebirge (*Materialy po Ethnogr.* III, 2. Leningrad, 1927, S. 48—49; S. Rudenko u. A. Gluchov hielten dies unrichtigerweise für Beschläge des vorderen Sattelsbogens; auch Hampel: I, 254). In geritzter Darstellung sehen wir eine Jagdszene. Die in den Gräbern der landnehmenden Ungarn befindlichen sind mit Palmetten persischen Ursprungs oder mit aus diesen gebildeten endlosen Mustern verziert. Die Beinplatten aus dem Grab No 39 zu Kenézlő sind schlecht erhalten, doch ist das endlose Palmettenmuster erkennbar. Den paarweise angebrachten Löchern entsprechend befinden sich am Rand kleine Einschnitte, wohl für eine dünne Schnur oder Riemen. Ohne ihre Bestimmung zu entscheiden, möchte ich die Möglichkeit erwähnen, dass diese für den oberen Abschluss des Bogenhalters dienen konnten und berufe mich auf gleichzeitige Darstellungen: *Mat. po. Ethnogr.* III, 2, 51, Abb. 18 u. Smirnov, *Vost. Serebro*, T. LVIII. Appelgren—Kivalo, *Alt-Altäische Kunstdenkmäler*, Abb. 93. Ich halte die öfters angeführte Hypothese (so auch Józsa Arch. Ért. 1914, S. 318), dass diese geschnitzten Beinplättchen die Zerknitterung der Kleidung verhindern sollten, für gänzlich unhaltbar.

Ein aus Bein geschnittener Stockgriff (aus dem Grab No 30, Abb. 59—60,

70₃) stammt wohl auch aus Asien und ist das Kulturerbe früherer Steppenvölker. In ungarischen Gräbern der Avarenzeit habe ich ihn oft gefunden (Hampel, III, 883). Leider ist die Keramik von Kenézlő ganz unbedeutend und sehr schlecht erhalten.

Die Geschichte der ungarischen Metallindustrie der Landnahmezeit lässt sich ohne der genauen Kenntnis des einschlägigen russischen und asiatischen Materials kaum rekonstruieren. Es ist kaum möglich, den historischen Hintergrund des in ungarländischen Gräbern gefundenen, aus Lebedien stammenden Materials vorläufig eingehender zu entwerfen, als dies in den Arbeiten von G. Nagy und Hampel geschah. Es fehlen noch genaue asiatische Ausgrabungsberichte, sowie die entsprechenden Publikationen des schon früher ausgegrabenen Materials. Trotzdem will ich versuchen, das Problem einigermaßen zu schildern.

Die zwei vorangehenden Abschnitte vertraten zwei Etappen der in Lebedien und den angrenzenden Gebieten blühenden Metallindustrie der landnehmenden Ungarn. Zu diesen gesellt sich als dritte jene, welche im Gräberfeld zu Kenézlő aufgedeckt wurde. Diese besteht aus den Beschlägen des Waffengürtels: die Schnalle, die Riemenzunge und die grösstenteils herzförmigen Gürtelbeschläge in zwei-dreierlei Formen, mit reicher Verzierung der charakteristischen Palmetten- und Blumenmotiven versehen. (Arch. Ért. 1914, S. 308, Abb. XIV; S. 311, Abb. XVIII; S. 316, Abb. XXV; S. 320, Abb. XXIX; S. 325, Abb. XXXV und hier Abb. 55, 58, 61, 72, 77, 80, 81, 83, 88.) Die Motive sind uns schon im Vorhergehenden vorgekommen, die charakteristische Form der Riemenzunge ist jedoch nur aus den Funden von Jászfényszaru bekannt (Abb. 44₁₇). Eigenartigerweise wurde bisher den Motiven mehr Interesse geschenkt, als den Formen. Sogar Hampel befasst sich mehr mit den «Mustern», als mit den Gegenständen

und Typen (U. T. S. 9—99). Demzufolge sind auch in dieser Hinsicht nur karge Ergebnisse bezüglich des Ursprungs zu verzeichnen. Als Besonderheit der fraglichen Gürtelbeschläge müssen wir erwähnen, dass sie zumeist in mehreren Formvarianten mit gewisser Gesetzmässigkeit auftreten. Die Gräberfunde auf Abb. 72, 81, 88 geben hievon ein gutes Bild. Die grosse Riemenzunge (Abb. 72₂) und die Schnalle (Abb. 72₁) kommen nur je einmal vor, die breiteren (Abb. 72₃₋₇) und schmälere (Abb. 72₈₋₁₃) Gürtelbeschläge schon in grösserer Anzahl; alle Exemplare sind abgebildet. In grösster Zahl waren sie im Grab No 29 vorhanden (Abb. 55). G. Nagy hatte erkannt, dass vom ganzen Material der Landnahmezeit diese die meisten Berührungspunkte mit jenem der Völkerwanderungszeit aufweisen, «besonders mit der Sarmatengruppe» (Arch. Ért. 1906, S. 406 u. 414). Er dachte an die mit Greifen und Ranken verzierte Denkmälergruppe, ohne hiefür eine geschichtliche Basis zu geben, dies wäre auch bei dem Stand der Wissenschaft damals nicht möglich. Hiefür ist seine im Arch. Ért. 1906, S. 397 befindliche Aussage bezeichnend: «diese Gruppe machte in Ungarn eine selbständigere Entwicklung durch, als die gothisch-germanische, was dem Umstand zuzuschreiben ist, dass zwischen den ungarländischen und russländischen Sarmaten keine solche unmittelbare Beziehungen obwalteten, wie zwischen den Gothen in Dazien und der Dneper-Don Gegend, sondern sie waren durch eine germanische Schichte voneinander getrennt... So konnte sich der römische Einfluss stärker geltend machen und brachte durch teilweise verwischte und nur ihrem Wesen nach östliche, teilweise antike Elemente eine eigenartige Mischornamentik zustande, welche wir füglich als eine ungarländische betrachten können». Noch weiter schweift Hampel, wenn er die Ornamentik solcher Riemenzungen wie jene aus dem Grab

No 50 (Abb. 88₁) dem «byzantinischen Formenkreis» zuweist (U. T. S. 91). Die neueren Forschungsergebnisse der vorangehenden Periode der Völkerwanderung können als Ausgangspunkt zur Lösung unsrer Frage dienen. In grossen Umrissen sehe ich den Zusammenhang der zwei Perioden folgendermassen. Die Metallindustrie der Landnahmezeit brachte teilweise neue (lokale?) Formen auf (die «Rosetten» von Jászfényszaru), grösstenteils erscheint sie jedoch als Endstadium einer längeren Entwicklung. Uns interessiert jetzt dieser Fall. Sowie 896, das Jahr der Landnahme, für die Archäologie der Landnahmezeit als sichere Basis gilt, so dient als solche für die Völkerwanderung das Jahr 568, das Erscheinen der Avaren in Ungarn. Wenn die von Hampel in die II. Gruppe eingereihten Denkmäler wahrlich den Avaren zuzuschreiben sind, wie ich dies durch neuere Ausgrabungen für wahrscheinlich halte (Alföldi, *Untergang* S. 17), so nehme ich an, — ausführlich begründet in *Bronzeguss und Nomadenkunst*, Praga 1929 u. «*Jutas u. Öskü*», Praga 1931 — dass diese grosse Denkmälergruppe der Völkerwanderungszeit schon vor der Mitte des VI. Jh.-s ihre in Ungarn bekannte Gestalt hatte. Wie Lebedien in der Geschichte der landnehmenden Ungarn, so müssen wir ein solches, jedoch östlicheres Gebiet für die Entwicklung der «avarischen» Denkmälergruppe voraussetzen, wo jene politische Organisation vor sich ging, welche die aus der grossen Anzahl hervorragender Denkmäler bekannte Blüte der Nomadenkunst ermöglichte. Das anthropologische Material der jüngsten Ausgrabungen brachte das überraschende Ergebnis, dass die Träger dieser rätselhaften Denkmälergruppe der mongolischen Rasse angehörten und somit die «römischen», «byzantinischen», «sarmatischen» Ursprungstheorien völlig widerlegt sind. Der innerasiatische Ursprung liess sich seither auch auf archäologischer Grundlage feststellen. (*Bronzeguss*, S. 54.) Die

fraglichen Bronzegüsse werden natürlich von einer grossen Anzahl Waffen und Geräte der Reiternomaden (Säbel, Steigbügel, Trense, Lanzenspitze, Beinteile der Bogen usw.) begleitet, wie dies bei den Silberfunden der Landnahmezeit der Fall ist. G. Nagy hatte richtig bemerkt, dass der avarische Steigbügeltyp mit der Pferdetränse aus Szirák (Hampel, III, 68; 38. Grab 1—2, 3) ohne jedwedes dazwischenliegendes Gebiet in den südwestlichen Teilen Sibiriens wieder vorkommt. Dies schrieb er dem schnellen Vordringen der Avaren zu (Arch. Ért. 1906, S. 403). Seine Erklärung können wir noch insofern erweitern, dass diesem Umstand die Erhaltung innerasiatischer Motive in der ganzen ungarländischen Denkmälergruppe zuzuschreiben ist (Rohmaterial, Technik, Formen, hellenistisch-persische Motive usw.).

Das anthropologische Material des Gräberfeldes von Kenézlő ergab bei den Gräbern No 26, 30, 31, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 43, 46, 47, 50 mit mehr oder weniger grosser Sicherheit sog. kaukasisch-mongoloide Züge. Ganz sicher gehören hieher die Skelette aus den Gräbern No 33, 34, 39, 41, 46, 50. Die charakteristischen Merkmale der Mongolen weisen die Schädel aus Törtel und Ókéske auf (s. den Anhang von Bartucz), welche bezeichnenderweise von Schmuckgegenständen der Landnahmezeit begleitet waren. Das anthropologische Material bezeugt also den Rassenzusammenhang mit den Mongolen und entwirft ein Bild von den in Lebedien und der Kubangegend vorherrschenden Zuständen. Im archaeologischen Material zeigt die erwähnte Gruppe auf einen Zusammenhang mit Innerasien. Die Garnitur der Gürtelbeschläge ist nichts anderes, denn ein spätes Aufblühen jener bezeichnenden Gegenstände altajischer Metallkunst, unter welchen die Scharnierschnalle und die Riemenzunge die Hauptrolle innehatten. Das in Frage kommende asiatische Gebiet ist noch nicht genügend erforscht, um

einen näheren Entstehungspunkt dieser Formwelt benennen zu können. Ich kann mich jedoch auf eine Denkmälergruppe des Minusinsk-Beckens berufen, die in der Literatur noch wenig bekannt sind. Nur einige Stücke wurden vereinzelt publiziert: Radloff, *Aus Sibirien*, 2. Ausg. II, S. 126. T. 11; A. M. Tallgren, *Coll. Tovostine*, Helsingfors, 1917, pl. X, 12—16; D. Klemenč, *Drevnosti Minusinskavo Muzeja*, Tomsk, 1886, Atlas XI, 1—3, 5, 9—11, 14—16; Arne Fig. 199, 230, 255. Ich kann jetzt nicht näher auf das unpublizierte Material eingehen. Jene Gruppe — an deren Veröffentlichung ich jetzt arbeite — verrät überraschende Verwandtschaft mit der fraglichen Denkmälergruppe der ungarischen Landnahme. In etwas unentwickelterer Form sind schon die Riemenzungen wie jene aus Kenézlő aufzufinden, sowie verschiedene Schnallen und herzförmige Knöpfe, in Begleitung verschiedener Eisengegenstände der Reiternomaden. Sie gehören einer etwas früheren Zeit an. Die mitgefundenen chinesischen Münzen stammen aus dem Zeitalter der Tang-Dynastie (I. Hälfte) und gehören auch sonst zwischen unsere «ungarischen» und «avarischen» Denkmäler. Charakteristische Minusinsker Formen sind: Arch. Ért. 1914 S. 308, Abb. XIV rechts; S. 325; Abb. XXXV. Riemenzungen, sowie Abb. 44₁₇; Abb. 55₁, Abb. 72₂, 73; Abb. 81₁, 88₁. Riemenzungen sind nicht nur ihrer Form und ihrem Material, sondern ihrer Technik wegen Nachkömmlinge der früheren Minusinsker Formen. Mehr oder weniger lässt sich dies auf die übrigen Gürtelbeschläge des Gräberfeldes zu Kenézlő übertragen. Als reine Vertreter dieses Typs — auch in ihrem Stil — sind die herzförmigen Beschläge auf Abb. 88_{11–19} zu betrachten. Die nähere Erklärung der Minusinsker Reiternomadenskultur ist vorerst ein ungelöstes Problem; die fehlenden Veröffentlichungen machen mir eine weitere Untersuchung an dieser Stelle unmöglich. Nachdem es gelang, unsere

«avarische» Denkmälergruppe nach Innerasien zu lokalisieren, kann uns auch das Vorhandensein einer solchen Minusinsker Kultur nicht überraschen; zweifellos bilden diese Kulturen des Altaj-Gebietes die Grundlage zur Kenézlóer Schichte des ungarischen Materials der Landnahmezeit. Natürlich kann vorerst noch nicht entschieden werden, ob Minusinsk unmittelbar oder ein Nachbargebiet den Ausgangspunkt gab. Die Minusinsk-Kultur beschränkte sich natürlich nicht nur auf das Minusinsk-Gebiet, sondern strahlte nach verschiedenen Richtungen aus, richtiger gesagt: es tritt auch auf anderen innerasiatischen Gebieten auf (ich kenne solche Denkmäler aus Transbaikalien), vielleicht von einem vorläufig unbekannten gemeinsamen Zentrum ausgehend. Scheinbar gelang diese Kultur zur Hochblüte zuerst auf dem alten Kulturgebiet: im Minusinsker Becken. Schon G. Nagy bezeichnete (Arch. Ért. 1906, S. 403—404) — auf die Forschungen Póstas sich stützend — als frühere Heimat der «Avaren» das Minusinsk-Gebiet. Jedenfalls müssen bei Entscheidung dieser Frage nicht so sehr die Motive, als die Sachenform, Technik und die Art des Anfestigens beachtet werden. Da diese letzteren bezeichnende Züge und Traditionen der Steppenkunst aufweisen und sowohl in der Minusinsker Reiternomadengkultur, wie in jener der ungarischen Landnahmezeit teils übereinstimmend, teils ähnlich sind, muss ein innerer Zusammenhang dieser beiden Kulturen angenommen werden. Die näheren Beziehungen soll die weitere Forschungsarbeit erhellen.

Sowohl auf chronologischer, wie archäologischer Basis gehört zwischen unsere «Avarengkultur» und jene der ungarischen Landnahme die durch die Grabfunde von Verchne-Saltovo vertretene Kultur, welche mit verschiedenen grossen Unterbrechungen sich bis zum Altaj-Gebirge und Mongolien fortpflanzt. In ethnischer Hinsicht ist diese Kultur noch nicht aufgeklärt; trotz der Ausführungen

von I. V. Gote (Izvj, GAIMK, V, 1927, S. 70) glaube ich, dass hier die Chasaren in Frage kommen. Ohne eine gründliche anthropologische Untersuchung ist die Frage kaum zu entscheiden. G. Čučukalo, *Les crânes de Verchne Saltov*, Charkov, 1926 (Trudy Ukr. Psycho-Neurol. Inst. 1926) beschränkt sich nur auf die Untersuchung von 44 Schädeln und sieht in der Dolichokranie, welche diese charakterisiert, kein bezeichnendes Merkmal der türkisch-tatarischen Rasse. Demgegenüber muss festgestellt werden, dass in den ungarländischen «Avarenggräbern» gerade die rein mongolischen Schädel länglich sind. (Bronzeguss, S. 89, Taf. XVII₁₋₂) In dieser mittleren Kultur leben die Reste unserer «avarischen» Metallindustrie und daneben keimen jene neuen Formen, welche in der Kultur der ungarischen Landnahmezeit ihre höchste Entwicklung erreicht haben. Ich konnte vorerst nur jene Funde aus Verchne-Saltovo untersuchen, welche im Historischen Museum zu Moskau bewahrt werden. (Bronzeguss, S. 73.) In dieser Hinsicht erwarten wir viel von dem in Arbeit befindlichen Werk von A. Zakharov, W. Arendt u. A. Fedorovskij.

Den früheren, besonders ausländischen Ansichten gegenüber muss festgestellt werden, dass die Bronzearbeiten der ungarischen Landnahmezeit, welche in grösster Anzahl natürlich in der neuen Heimat zum Vorschein kommen, dem sog. chasarischen Denkmälermaterial gegenüber ein neues Entwicklungsstadium vertreten und dies in engem Zusammenhang mit dem Aufenthalt in Lebedien steht. Solche Stücke, wie z. B. die Riemenzunge Abb. 72₂ aus Kenézló, verdanken nur den lebedischen Umständen ihre Entstehung. Die Minusinsker Riemenzungenform ist bewahrt, hat sich nur etwas verflacht. Das Pflanzenmotiv hat sich im Stil der Taschenbleche weiterentwickelt und ist noch mit einer feinen Liniengravierung versehen (Abb. 73). Auch hier kommt das Abbinden der Ran-

ken vor, wie am «Säbel Karls des Grossen». Diese Riemenzunge ist so stark abgenützt, dass die zarte Verzierung kaum zu sehen ist. Es muss unstreitbar in Lebedien u. zw. ganz früh entstanden sein. Unter den lebedischen Ungarn muss die von den Khasaren stammende Gruppe der Kabaren die Hauptrolle im Aufblühen dieser ungarischen Metallkultur der Landnahmezeit gespielt haben, diesem Umstand muss die Kontinuität der Formen und der Technik zuzuschreiben sein, welche die ausländische Archaeologie dazu verleitet hatte, das ungarische Material als «chasarisch» zu bezeichnen.

Es muss noch eine grundlegende Frage gestellt werden: wieviel archaeologisches Material sich am Entstehungsort erhoffen lässt? Hampel war der Ansicht, dass Jahrhunderte an der Ausbildung der Kultur der ungarischen Landnahmezeit mitgeholfen haben. (Arch. Ért. 1904, S. 152.) Wenn dies so zu verstehen ist, dass einzelne Komponente an verschiedenen Gebieten und Kulturen auf Jahrhunderte zurückzuverfolgen sind, so ist er in vollem Recht. Keinesfalls ist dies so zu verstehen, dass diese ausgebildete Metallkunst im Kreise der Ungarn Jahrhunderte lang vorher blühte. G. Nagy war der Meinung (Arch. Ért. 1906, S. 405), dass in Lebedien Denkmäler vorhanden sein können, sowie in den Gouvernements von Orenburg und Ufa, da das westliche Vordringen der Ungarn langsamer vor sich ging, als jene der Avaren. Dem ist nicht ganz so. Aus Lebedien haben wir in der Tat ähnliche Denkmäler, wie die Funde aus Kiev, Černigov, Gaevka, usw. Vielmehr können wir weder in Lebedien, noch im Osten erhoffen. Wenn wir den Entwicklungsgrad der chasarischen oder Minusinsker Funde mit jenem der in Ungarn auftretenden Kultur der Landnahmezeit vergleichen und sie chronologisch einordnen wollen, — natürlich in Betracht gezogen jenen Umstand, dass 150—200 Jahre nötig waren, um die einzelnen Gegenstände in Gräber wandern zu lassen — so

kann der Anfang dieser Denkmälergruppe höchstens 60—70 Jahre vor 896 gesetzt werden. Sonst entstände der Anachronismus, dass die bedeutend entwickelteren ungarischen Denkmäler älter sind, als jene der Chasaren und Minusinsker Kultur, als deren Erbe wir sie betrachten. Es ist ganz natürlich, dass die entsprechenden Funde aus Lebedien aus Gräbern des X., XI. Jh.-s stammen, wie dies die Münzen auch bestätigen. Es ist klar, dass in Russland solche Denkmäler noch zu erwarten sind, welche mit den ungarländischen auf einer Entwicklungsstufe stehen und mit diesen in Gräbern des X., XI. eventuell XII. Jh.-s vorkommen. Wir müssen auch die Steppenverhältnisse beachten, demzufolge solche Gegenstände auch zu verschiedenen Völkern gelangen konnten, sowie in nordischen Gräbern der Finnen und Normannen in der Tat in grosser Anzahl vorhanden sind.

Ebenso steht es im Fall der «Avaren». Die grosse Anzahl unserer «avarischen» Altertümer stammen aus Gräbern der Periode zwischen 568—800. Im Osten wurden bis jetzt völlig entsprechende Funde nicht aufgedeckt, sie können in beträchtlicher Anzahl auch nicht erwartet werden. Dass sie von dort stammen, bezeugen die technischen Griffe, die Formen, welche in verwandten mittel- und ostasiatischen Funden ebenfalls vorkommen. (Bronzeguss, S. 54.) Auch das anthropologische Material hat einen stark innerasiatischen Charakter. Die mit Greifen und Ranken verzierte bronzene Riemenzunge aus Tyynela (Finnland) und eventuelle ähnliche Funde sind nur sporadische Erscheinungen. (ESA V, S. 52.) NándorFettich.

ANHANG.

Beiträge zur Anthropologie der Landnahmezeit. (Auszug.)

Auf Grund der anthropologischen Untersuchungen altungarischer Schädel ist es nur gelungen vier Typen der land-

nehmenden Ungarn festzustellen und zu folgenden Ergebnissen zu gelangen:

1. Der bedeutendste Teil der landnehmenden Ungarn ist schon bei seinem Erscheinen auf ungarischem Boden nicht rassenrein und lässt wenigstens vier Haupttypen samt seiner Kreuzungen beobachten.

2. Diese Typen sind keine reine Rassentypen, sondern das Ergebnis langanhaltender Kreuzungen und Züchtungen, die sich gegenseitig wiederum beeinflussten.

3. Die Grundelemente dieser Typen gehören einestheils der mongolischen, andernteils der kaukasischen Rasse an.

4. Diese Typen stehen sowohl mit den Hunnen, als auch mit den Avari in anthropologischem Zusammenhang, u. zw. stehen in dieser Hinsicht die Avari näher. Diese Verwandtschaft reicht viele Jahrhunderte (vielleicht Jahrtausende) vor der Landnahme in eine Zeit zurück, wo jenes Volk, aus welchem sich das Ungarum bildete, noch keine kaukasischen Rassenelemente aufweist.

5. Eine falsche und mit unsern sichern anthropologischen Ergebnissen zurückzuweisende Ansicht betont die mongolische Rassenzugehörigkeit der landnehmen-

den Ungarn. Sie waren europaide-mongoloiden, d. h. ihr Blut enthielt wenigstens soviel europäische (kaukasische) Rassenelemente, wie mongolische. Der Grundstamm der Ungarn entstand eigentlich damals, als ein mongolisches Volk mit einem der kaukasischen Rasse sich vereinte und vermengte.

6. Die Rassenmischung der Avari ist eine viel geringere, als jene der landnehmenden Ungarn.

7. Da die ältere und stärkere Rassenmischung im allgemeinen mit grösserer Kulturmischung begleitet wird, müssen die Ungarn mit entwickelterer, vielseitiger Kultur auf ungarischem Boden erschienen sein, als die Avari.

8. Die intensive Rassenmischung nach der Landnahme trug immer mehr zum Verwischen dieses ursprünglich Mongoloiden Charakters bei.

9. Mehrere Anzeichen sprechen dafür, dass unter den landnehmenden Ungarn nicht nur dem ethnischen Ursprung, sondern der sozialen Gliederung und Lage nach sich anthropologische Unterschiede bemerkbar machten. Zur Entscheidung dieser Frage genügt unser Material noch nicht.

Ludwig Bartucz.

DER EHEMALIGE HAUPTALTAR DER KATHARINENKIRCHE ZU SELMECBÁNYA.

Erscheint demnächst in den Ungarischen Jahrbüchern. Berlin.

Stephan Genthon.

BEITRÄGE ZUR KUNST DES PACECCO DE ROSA.

(Auszug.)

Das zum Ausgangspunkt dieser Untersuchungen gewählte Ölgemälde des Museums der Bildenden Künste in Budapest, «Moses schlägt Wasser aus dem Felsen» (Leinwand, 201 × 257 cm; Abb. 100), besitzt keine erstrangigen künstlerischen Qualitäten. Trotzdem ist es lohnend, ihm einige Aufmerksamkeit zu schenken, da es laut sicherer Beweise von einem bedeutenden, in Kunstsammlungen selten vertretenen Maler des neapolitanischen Frühbarock herrührt.¹ Im Jahre 1812 wird das Bild im Katalog der Sammlung Esterházy als Werk des «Franz Rosa, genannt Pacheco» angeführt. Dieser seltene Name wurde später einfach «richtiggestellt» auf den bekannteren des Sevillaner Romanisten Francisco Pacheco, und obwohl diese Zuschreibung mehrfach angegriffen wurde, figurierte das Bild auch in der Budapester Galerie lange als spanische Arbeit.² Erst im grossen Katalog vom Jahre 1916 erhielt es die stichhaltigere Bezeichnung «Neapolitanische Schule des XVII. Jahrhunderts».

Der im Katalog der Sammlung Esterházy vom Jahre 1812 erwähnte Meister ist den Forschern der italienischen Barockmalerei nicht unbekannt. Francesco De Rosa, genannt Pacecco (Pacicco), oder Pacecco De Rosa, war in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts in Neapel tätig. Sein Geburtsjahr ist noch unbekannt und kann nur mit Wahrscheinlichkeit auf die Zeit um 1600 gesetzt werden, da nur nach 1630 entstandene Werke des Künstlers bekannt sind. De Dominici nennt ihn als einen treuen Schüler des Massimo Stanzioni (1585–1656) und seine bekannten Arbeiten bestätigen diese Nach-

richt vollends. Laut derselben Quelle war er ein vielbeschäftigter Maler Neapels, der sich unter dem Einfluss Guido Renis weiterbildete. Seine engere Heimat hat er für längere Zeit wohl nie verlassen. Ein merkwürdiger Zufall, dass er im selben Jahre, 1654, gestorben sein soll, wie sein Sevillaner Namensvetter.³

Spricht im Falle des Budapester Bildes bereits der Umstand für die Glaubwürdigkeit der alten Zuschreibung, dass diese einen beinahe vergessenen Künstlernamen angibt, so findet die Urheberschaft Paceccos endgültige Bestätigung in dem von De Dominici mitgeteilten Verzeichnis seiner Werke. Dort steht es nämlich u. a.: «Nel Monte di Dio, chiesa de' PP. Predicatori, appunto in un muro laterale all' ingresso della sagrestia è un quadro, che esprime la storia di Mosè, che fa scaturir l'acqua dal sasso per ispegner la sete del popolo ebreo.» Dank den Forschungen Giuseppe Cecis wissen wir, dass besagte Kirche sich auf einem höhergelegenen Teil Neapels, am Pizzofalcone befand. Sie wurde am Ende des XVIII. Jahrhunderts infolge ihrer Bauauffälligkeit abgetragen.⁴ Die Einrichtung, darunter auch unser Bild, wurde wohl schon früher daraus entfernt und sofort verwertet. Um dieselbe Zeit, im Febr. 1795 hielt sich Fürst Nikolaus Esterházy in Neapel auf und wurde diesmal in seiner Sammeltätigkeit vom Abate Mattia Zarullo, Präfekt des königl. Museums Capodimonte, unterstützt. Zarullo sandte noch in dem-

³ B. De Dominici: *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*. Ed. 1844, III, p. 266. — Zwei Arbeiten waren mir leider nicht erreichbar: E. Papparo: Francesco De Rosa. «Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli» 1829, und C. Dalbono: Massimo, i suoi tempi e la sua scuola. 1871.

⁴ G. Ceci in «Napoli Nobilissima» I, 1892, p. 105 s. — Vgl. «Archivio Storico per le Province Napoletane» VIII, 1883, p. 698.

¹ Zu allgemeiner Orientierung s. A. De Rinaldis: Die süditalienische Malerei des XVII. Jhts. 1929.

² S. Meller in «Művészet» 1907, p. 53. — A. L. Mayer in «Monatshefte für Kunstwiss.» 1908, p. 519.

selben Jahre mit verschiedenen Kunstgegenständen eine Reihe Bilder an den Fürsten nach Wien.¹ Obwohl wir leider kein Verzeichnis dieser Bilder besitzen, dürften wir kaum fehlgehen, wenn wir annehmen, dass das Bild Paceccos bei dieser Gelegenheit in die Sammlung Esterházy gelangte.

Die Stileigentümlichkeiten des Gemäldes fügen sich zwanglos ins Gesamtbild, welches De Dominici von der Kunst Paceccos entwirft. Dies ist umso erfreulicher, als wir höchstwahrscheinlich ein Frühwerk vor uns haben, welches die später herangebildeten Stilmerkmale noch nicht ausgeprägt enthalten kann. Für ein Frühwerk spricht die Tatsache, dass das Bild ein ziemlich ungleichmässiges Können verrät. Der trefflichen Charakteristik und kraftvollen Formgebung der linken Hälfte können die weniger markanten Gestalten der rechten Hälfte nicht die Wage halten. Eine Konzentration des Inhaltes, strengere Logik der Komposition sucht man noch vergebens. Die Vermutung, dass es sich in diesem Falle um ein Frühwerk Paceccos handelt, wird auch von dem Umstande bestätigt, dass die Gesamtaufassung und Typenbildung, die ribereske Licht- und Schattenführung sowie das ernstgestimmte Kolorit dem Lehrer Paceccos, Massimo Stanzioni zum Verwechseln nahekommen. Die Caesur in der Mitte der Komposition lässt sich an Stanzionis Bildern auch in seiner reifen Periode beobachten. Wir weisen nur auf eines seiner Bilder in der Certosa di S. Martino in Neapel hin: «Die Madonna und der Hl. Petrus erscheinen den Karthäusern».² Drei weitere, an Stanzioni gemahnende, besonders charakteristische Einzelheiten: der Gesichtstyp der knienden Frauenfigur (vgl. mit Stanzionis oben erwähntem Bilde, sowie mit einigen anderen Werken von seiner Hand: «Ma-

donna mit zwei heiligen Bischöfen» ebenfalls in der Certosa zu Neapel,³ «Susanna im Bade» im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.⁴ und «Hl. Agathe» im Museo Nazionale zu Neapel⁵); die einander so ähnelnde Köpfe Mosis und Arons (vgl. mit Stanzionis Hl. Petrus auf dem bereits zitierten Karthäuserbilde) und schliesslich die staunende Bewegung von Arons rechter Hand mit den langen, feinen Fingern.

Die Möglichkeit, das Budapester Bild als Frühwerk Paceccos betrachten zu können, ist umso belangreicher, da die chronologische Einreihung seiner anderen Werke einstweilen mit grossen Schwierigkeiten verbunden ist. Eine Ausnahme bildet das grosse Gemälde des Hl. Nikolaus, im Jahre 1636 für die Certosa di S. Martino gemalt, wie dies eine Zahlungsquittung über 80 Dukaten vom 19. Juli desselben Jahres beweist, ferner das Altarblatt in einer Seitenkapelle der Kirche Sta. Maria della Sanità in Neapel, welche die Bezeichnung «PACICCO DE ROSA F. 1652» trägt. Im letzteren Bilde, die Entzückung des Hl. Thomas von Aquino darstellend (Abb. 101), herrscht ein wahrer horror vacui; die Expansivität der Massen erfüllt nicht nur die vordere Bildfläche, sondern auch die Tiefendimension der Szene. Diese grosse Raumdiagonale, welche in der rechten Bildecke ihren Ausgangspunkt hat und in der Gestalt des nach rückwärts fliehenden Mädchens ausklingt, bildet eigentlich die einzige Neuerung der Komposition. Das Durchbrechen des Hintergrundes, der Ausblick in ein Nebengemach oder auf eine Terrasse verleiht diesem Detail des Bildes einen nichtitalienischen Charakter und lässt an die Wirkung spanischer oder niederländischer Malerei denken. Jedenfalls ist dies der reliefmässigen Komposi-

³ Phot. Anderson 25,355.

⁴ H. Voss in «Der Cicerone» 1910, p. 11. — *Drs.* in «Monatshefte für Kunstwiss.» 1908, p. 272. — *De Rinaldis*: a. a. O., Taf. 15.

⁵ Phot. Alinari 34,019. — Abb. bei *De Rinaldis*: a. a. O., Taf. 21.

¹ S. Meller: Az Esterházy-képtár története, 1915, p. XXXIX, 13.

² Phot. Anderson 25,661. — Abb. bei *De Rinaldis*: a. a. O., Taf. 17.

tionsweise Stanzionis völlig fremd, obwohl andererseits Pacecco auch in diesem späten Werke bestrebt war, der Auffassung seines Meisters treu zu bleiben. Und doch fällt hier noch eine neue Eigentümlichkeit auf: die Ähnlichkeit der Komposition mit einem Seitenaltarbild der Kirche S. Adriano zu Rom: die Extase des Hl. Petrus Nolascus.¹ Das stark persönliche Gepräge und die seelische Erhabenheit des römischen Gemäldes, sowie seine überlegene Formengebung lassen keinen Zweifel aufkommen, dass dieses Werk auf Pacecco wirkte und nicht umgekehrt. Alter Überlieferung folgend, halten wir das Bild mit Roberto Longhi und Carlo Gamba für ein Werk des Orazio Gentileschi, da der diesbezügliche Zweifel von Hermann Voss unbegründet erscheint.² Die Entstehung des römischen Bildes ist in das erste Dezennium des Jahrhunderts zu setzen, ungefähr in dieselbe Zeit, wie die Entstehung eines anderen Altarbildes derselben Kirche, «Predigt des Hl. Rajmundus» von Carlo Saraceni.³ Die Tochter des Orazio Gentileschi, die berühmte Malerin Artemisia, übersiedelte um 1630 nach Neapel, wo sie, einen längeren Londoner Aufenthalt abgerechnet, bis zu ihrem Tode (nach 1651) tätig war. De Dominici erwähnt ihre Verbindung mit dem Stanzioni-Kreis und so ist es anzunehmen, dass sie die Aufmerksamkeit Paceccos auf das römische Bild ihres Vaters gelenkt hat. Das Verhältnis Paceccos zu diesem römischen Vorbild ist besonders charakteristisch für sein schwankendes, suchendes Wesen.

Mit dem Altarblatt des Hl. Thomas steht ein Gemälde, «Vision des Hl. Antonius von Padua», in naher stilistischer Verwandtschaft (Abb. 102). Früher im De-

pot der Gemädegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien dem spanischen Schulkreis zugewiesen, erhielt es jüngst die überzeugende Bestimmung auf Pacecco.⁴ Bezeichnend für den späteren Verfall seiner künstlerischen Fähigkeiten ist das für die Kirche S. Pietro ad Aram in Neapel gemalte Bild, «Taufe der Candida», welches laut der Zahlungsquittungen 1654, also im Todesjahr des Künstlers entstand.⁵

Die qualitativen Schwankungen werden noch auffallender, wenn wir zwischen das bisher behandelte Jugendwerk in Budapest und die Spätwerke in Neapel ein weiteres einschalten, welches ohne Zweifel der mittleren, reifsten Periode Paceccos angehört. Das Schicksal der in der Sammlung Cook zu Richmond befindlichen «Assunta» (Abb. 103) weist manche Ähnlichkeit mit dem Budapester Bilde auf. Das Gemälde führte lange den Namen des spanischen Malers Alonso Cano, bis Hermann Voss die neapolitanische Herkunft richtig erkannte und es Stanzioni zuschrieb.⁶ Es bedarf aber keiner eingehenden Beweisführung, um in diesem Bilde dieselbe Hand zu erkennen, von der das Budapester Gemälde herrührt. Auch hier verwendet der Künstler als Abschluss der Komposition eine mächtige, in weitem Mantel gehüllte stehende Gestalt. Dieser Apostel bildet den Largo-Satz der Komposition und gerade diese reife Lösung erleichtert die Erkenntnis dessen, dass hier ein übernommenes Motiv verwendet wurde. Wiederum war es Orazio Gentileschi, dessen heute in der Galleria Borghese zu Rom befindliches

⁴ R. Eigenberger: Die Gemädegalerie der Akademie der Bild. Künste in Wien, 1927, Textband p. 325.

⁵ G. B. D'Addosio in «Archivio Storico per le Province Napoletane» XXXVIII, 1913, p. 498 s. — Vgl. D. Dominici: a. a. O., p. 267 s. und W. Rolfs: Geschichte der Malerei Neapels, 1910, p. 276.

⁶ J. C. Robinson in «The Burlington Magazine» XI, 1907, p. 320. — A. L. Mayer in «Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen» XXXI, 1910, p. 6. — H. Voss in «Der Cicerone» 1910, p. 10.

¹ Phot. Alinari 45,398.

² R. Longhi in «L'Arte» XIX, 1916, p. 257 ss. — C. Gamba in «Dedalo» III, 1922–23, p. 251 ss. — H. Voss im Thieme-Becker-Lexikon, XIII, p. 411 und in «Kunstchronik und Kunstmarkt» 1923, p. 510.

³ Vgl. H. Voss: Die Malerei des Barock in Rom, p. 92, 449. — R. Longhi: a. a. O., p. 257.

«Urteil des Salomo» (früher unter dem Namen des Domenico Cresti) von ausschlaggebender Wirkung auf unseren Meister war.¹

Ein weniger gelungenes Werk ist die «Beweinung Christi» in der Nunziatella-Kirche am Pizzofalcone in Neapel (l. Kap. r.; Abb. 104).² Die Wirkung zweier grosser Vorbilder wirkte wie lähmend auf unseren Künstler. Die in der Certosa di S. Martino befindlichen Gemälde desselben Gegenstandes von Ribera und Stanzioni bedeuten durch ihre tiefenste Auffassung und reife Formgebung nicht nur im Schaffen dieser Meister, sondern auch in der gesamten neapolitanischen Barockmalerei zwei Höhepunkte. Pacecco suchte aus beiden das Beste zu übernehmen, seine schwächere Begabung konnte aber die elementare Kraft dieser Vorbilder nicht erreichen.

Um dieselbe Zeit, d. h. in den vierziger Jahren, entstand ein Seitenaltarbild mit der Darstellung der Rosenkranzmadonna für S. Domenico Maggiore in Neapel.³

Dem Oeuvre unseres Meisters ist auch eines von Roberto Longhi zuerst erwähnte Bild zuzurechnen, welches den Bethlehemitischen Kindermord darstellt und auf bisher unbekannte Weise in eine Pariser Vorstadtkirche, Sainte-Marguerite, gelangte.⁴ Die heftig bewegte Masse erfüllt ganz das grosse Bild, in deren Mitte die Hauptfigur, eine knieende Mutter mit ihrem Kind, wieder an das Budapester Bild gemahnt. Diesen Zusammenhang verstärkt ausser der Farbgebung noch eine Männergestalt, deren unbekleideter Oberkörper an die einen Krug tragende Figur des Budapester Bildes erinnert.⁵

¹ Die richtige Bestimmung auf O. Gentileschi von R. Longhi: a. a. O., p. 257. — Vgl. H. Voss in «Repertorium für Kunstwiss.» XXXIII, 1910, p. 217.

² Vgl. De Dominici: a. a. O., p. 268.

³ Vgl. De Dominici: a. a. O., p. 268.

⁴ R. Longhi in «Vita Artistica» II, 1927, p. 46.

⁵ Die Kirchen Frankreichs sind auch sonst noch nicht genügend erforschte Fundorte der italieni-

Ein weiteres ganzfiguriges Gemälde des Meisters, «Diana im Bade», im Museo Nazionale zu Neapel, fällt mit seiner ausgeglichenen Komposition und bravurösen Behandlung der unbekleideten Mädchengestalten auf.⁶ Die individuellen Gesichter, die naturalistische und doch keusch zurückhaltende Aktdarstellung stempeln das Bild zu einem der reizvollsten des Meisters. Hier werden auch die durch Stanzioni vermittelten bolognesischen Elemente am meisten fühlbar, wie ähnliche Stileigentümlichkeiten an Stanzionis Susanna-Bild in Frankfurt schon Hermann Voss richtig bemerkte. Gerade der Vergleich dieser beiden Aktbilder ist aufschlussreich nicht nur der Übereinstimmungen, sondern auch der Abweichungen halber. Der ernste Grundton der Kunst Stanzionis erzeugt das verhaltene Dramatische der ganzen Komposition, die schwere Wucht seines Frauenkörpers, die aneinander prallenden Bewegungselemente. Das weichere Temperament Paceccos ist allem Drastischen abhold, ihm ist die idyllische Stimmung wichtig, in deren Dienst er seine melodische Linienführung stellt. Sein Schönheitsideal ist graziöser, die Einzelformen muten, mit denen Stanzioni verglichen, fast zerbrechlich an. Die auffallend schlanken Beine haben wir schon am Bilde des Hl. Thomas von Aquino beobachten können.

Mythologische Themen haben Pacecco des öfteren beschäftigt. De Dominici sah ein grosses Bacchanal im Hause des Herzogs Mataloni in Neapel⁷ und seine rühmende Beschreibung lässt darin eine Variante des Bacchuszuges von Stanzioni,

schen Barockmalerei. Nur ein Beispiel: Sebastiano Riccis Altargemälde, «Fürbitte für die Seelen im Fegefeuer», das aus S. Vitale in Parma unter Napoleon I. nach Frankreich gebracht, noch von H. Voss als verschollen genannt wurde («Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen» XLIII, 1922, p. 116), befindet sich heute gänzlich unbeachtet in der Pariser Kirche Saint-Gervais-Saint-Protais (erste Kapelle. r.).

⁶ Abb. bei De Rinaldis: a. a. O., Taf. 26.

⁷ De Dominici: a. a. O., p. 266 s.

jetzt im Madrider Prado, erkennen. Das Bild ist verschollen. Erhalten ist aber eine Darstellung mit «Venus und Adonis» in der Galerie zu Besançon, wohl die farbenprächtigste Schöpfung des Künstlers, deren leuchtendes Stahlblau und Blutrot an die unmittelbare Nähe Bernardo Cavalinos gemahnen. Auch die ganz selbständige Komposition mit zwei lebensgrossen Figuren fiel diesmal besonders glücklich aus. Die knabenhaft schlanken Formen der Venus erinnern lebhaft an das Diana-Bild in Neapel und so muss das entzückende Werk derselben reifen Stilphase zugerechnet werden.

Mit diesen Gemälden ist die Reihe der ganzfigurigen Werke nicht erschöpft; hierher gehört auch je ein Bild der Kirchen S. Gregorio Armeno und S. Agnello Maggiore in Neapel. Ein unter Paceccos Namen ausgestelltes Bild in der Wiener Harrach-Galerie, Niobe will die Thebaische Frauen von Opfer an Latone zurückhalten (Ovid, Metam.),¹ lässt sich hingegen nicht in das Oeuvre des Meisters einfügen und ist eher eine um 1700 entstandene Arbeit.

Einige halbfigurige Bilder im Museo Nazionale zu Neapel bereichern nur mit unwesentlichen Charakterzügen das Gesamtwerk Paceccos. Besonders anziehend wirkt die lebensnahe Szene «Jakob und Rahel», mit ihrer bukolischen Stimmung (Abb. 105).² Die Gesichtstypen und die Gesten der zwei Hauptfiguren, sogar die Zeichnung der Hände und der herabwalenden Haarlocken verbinden dieses Bild mit der «Assunta» der Sammlung Cook und mit der «Diana» in Neapel. Die kleine «Madonna delle Grazie»³ mit den vier dazugehörigen kleinen Rundbildern ist etwas manieriert, umso ergreifender ist aber an einem anderen Bild, darstellend den Hl. Josef mit dem Christkind,⁴ die unmittelbare Wärme, womit der Künstler

den strahlenden Kinderkopf neben den des Greises hinsetzt. Die Innigkeit dieser Darstellung wird weder von der an Ribera erinnernden kraftvollen Formgebung beeinträchtigt, noch von dem Umstand, dass die Wirkung eines fremden Vorbildes auch in diesem Falle ausschlaggebend war (s. das ähnliche Bild Guido Renis in St. Petersburg).

Auch von der kleinen Zahl der Pacecco zugeschriebenen Gemälde müssen ihm einige noch abgesprochen werden. Die Barock-Ausstellung in Florenz 1922 brachte zwei «Karnevalszenen» aus der römischen Sammlung Lazzaroni, welche zwar unleugbar bedeutende Werke der neapolitanischen Schule sind, sich aber nicht in die Reihe der gesicherten Arbeiten Paceccos einfügen lassen.⁵ Ein Brustbild der Hl. Agathe in der Sammlung Gualtieri in Neapel ist eine schwache Variante des bereits erwähnten Stanzioni-Bildes desselben Gegenstandes und könnte mit «Schule Stanzionis» richtiger bezeichnet werden.

Pacecco ist kein folgerichtiger Künstler voll prägnanter Charakterzüge; er sucht den Ernst und die Herbheit seines Meisters mit genremässiger Wärme zu mildern. Der leidenschaftliche Naturalismus Riberas weicht bei ihm einer etwas femininen Idealisierung. Während Ribera das Charakteristische auch im Hässlichen, Übertriebenen darzustellen suchte, ist die Auffassung Paceccos freudiger und lässt einen weniger kräftigen, aber ausgeglichenen, harmonischen Geist hinter den Schöpfungen vermuten. Er ist der Maler des ruhigen Daseins. In dem oft theatralischen Milieu des neapolitanischen Barock steht seine Kunst als eine eher lyrische Erscheinung vereinzelt da. Auch in seiner Formbehandlung geht er scharfen Kontrasten aus dem Wege und die wuchtige Massenhaftigkeit seiner Vorgänger

¹ Phot. Wolfrum 1338.

² *De Dominici*: a. a. O., p. 267.

³ Abb. bei *De Rinaldis*: a. a. O., Taf. 25.

⁴ Phot. Alinari 34,017.

⁵ Abb. bei *U. Ojetti — L. Dami — N. Tarchiani*: *La Pittura Italiana del 600 e del 700 alla Mostra di Palazzo Pitti*, 1924, Tav. 116.

mildert sich bei ihm zu weicherer, mehr malerischer Darstellungsweise. Dementsprechend geht ihm die hochentwickelte Linienkultur Stanzionis ab. Wo er doch die Linienführung betont («Assunta», «Diana»), lassen seine Werke sogleich Anklänge an fremde Vorbilder spüren. Während aber Stanzioni zuweilen völlig unter fremden Einfluss geriet (Susanna-Bild in Frankfurt) und auch seine Anhänger, wie Andrea Vaccaro, Francesco Guarino, sich dem bolognesischen Einfluss oft bedingungslos unterwarfen, blieb Pa-

cecco stets ein typisch neapolitanischer Maler. Er konnte dem Stil Stanzionis nie ganz entraten, hat ihn aber weiterentwickelt und bereichert. Mit Vorliebe hat er neapolitanische Volkstypen dargestellt, wie dies u. a. die linksseitige Gruppe des Budapester Bildes beweist. Seine warme und mannigfaltige Farbengebung gibt erst am Ende seines Lebens einem langweiligen gelblichen Gesamtton Platz, aus welchem nur hie und da leuchtende Farben hervortreten.

Andreas Pigler.

BEITRÄGE ZUR BAUGESCHICHTE DES XVIII. JAHRHUNDERTS IN UNGARN.

(Auszug.)

I.

Seit jeher stellte sich dem ungarischen Barockforscher die Baugeschichte eines der wertvollsten Denkmäler, der Universitätskirche zu Budapest — ehemals dem Paulinerorden angehörig — als ungelöste Frage in den Weg. Als erste zweitürmige Fassade der Stadt erbaut, wirkte sie schulbildend auf eine Reihe ähnlicher Lösungen. Sowohl in den Akten des ehemaligen Ordens, wie in älterer und neuer Literatur befindet sich auffallend wenig über diesen Bau, dem L. Saly eine erste eingehende Würdigung erteilte. Bezüglich des Architekten verfiel man in den gewohnten Fehler, die bekannten grossen Namen des Hofbauamtes heranzuziehen, obwohl dies bei einem Bau, der seine Entstehung der rasch aufblühenden Bürgerschaft verdankte, wenig wahrscheinlich ist. Schon bei der Frage der Kalvarienrotunde verwiesen wir auf die Unhaltbarkeit der Hildebrandt-Hypothese und hatten — vorläufig nur auf stilkritischer Basis — den anerkannten Pester Meister A. Mayer-

hofer für beide Bauten in Vorschlag gebracht. Die Klärung der Baugeschichte erhärtet, ja beweist die Richtigkeit unserer Ansicht. Der Grundstein der Universitätskirche wurde am 8. IV. 1725 gelegt, doch scheinen sich Hindernisse der weiteren Ausführung in den Weg gestellt zu haben, welche eine Pause in den Arbeiten oder eine vereinfachte Notausführung erzwangen. Im Jahre 1729 ermöglichten weitere bedeutende Spenden die Wiederaufnahme der Arbeit, welche nunmehr in 8 Jahren beendet wurde. Die innere Ausstattung währte noch länger, doch wurde die Kirche im Jahre 1748 vom Waitzner Bischof Graf Karl Althan eingeweiht. Es gelang uns, ein im Jahre 1767 ausgestelltes Dokument aufzufinden (s. ung. Text), welches mit voller Wahrscheinlichkeit auf Andreas Mayerhofer als entwerfenden Architekten dieses wertvollen Denkmals folgern lässt. Wir hatten schon früher manches zusammengestellt, wodurch das wichtige und anerkannte Wirken dieses vergessenen Meisters wieder in den Vordergrund des Pester Baugetriebes dieser Zeit

gestellt wird. Das wertvolle Bauwerk, auf welches wir jetzt unser Augenmerk richten, steht künstlerisch nicht vereinzelt da. J. Kapossy wies auf die Verwandtschaft hin, welche in der Bildung des Oratoriums und der Tür des Sanktuariums bei der Universitätskirche und der Kathedrale zu Kalocsa bemerkbar ist. Wir sind geneigt, diesen Vergleich auf die ganze Kathedrale zu erweitern. Nicht nur stilkritische, sondern auch kronologische und persönliche Momente lassen für beide denselben Baumeister vermuten; wir sehen in der vielumstrittenen, von manchem Rätsel umhüllten Persönlichkeit des Andreas Mayerhoffer den Erbauer beider Denkmäler.

II.

Eines der reizvollsten Denkmäler der Umgebung von Pest ist das Schloss Podmaniczky zu Aszód. Ein interessantes Empfehlungsschreiben der beiden Brüder Podmaniczky (s. ung. Text) verhilft uns zu einer neuen Künstlerpersönlichkeit, welcher nicht nur das Schloss zu Aszód, sondern auch sonst eine Reihe bedeutender Bauten zu verdanken sind. Dieser Meister ist Joseph Jung, neben Mayerhoffer einer der Führenden im Pester Bauleben des XVIII. Jahrhunderts. Der älteste Teil des Schlosses zu Aszód — heute der langgestreckte Mittelflügel mit der Treppenanlage — wurde im Jahre 1722 erbaut, vielleicht von jenem Antonius Murarius, dem die nahe evangelische Kirche ihre Entstehung verdankt. Als in den 60-er Jahren eine Erweiterung nötig wurde, betrauten die Barone Alexander und Johann II. Podmaniczky — auf Empfehlung des Grafen

Grassalkovich — Joseph Jung mit diesen Arbeiten. Eine besonders gelungene Lösung erreichte der Meister, indem er 1767—72 an den vorhandenen Bau zwei senkrechte Flügel, jeder mit einem kupelgedeckten Pavillon abgeschlossen, hinzufügte. Die Gliederung der Fassaden zeigt auf übereinstimmendem architektonischen Gerüst verschiedenartige Dekoration: den Rokokoreminiszenzen des ältern Flügels gegenüber weht aus dem anderen die gemässigte Formwelt des Louis XVI. Den gelungenen Zusammenklang der drei Teile ermöglicht die schöne Treppenanlage in der Mitte der Fassade, welche mit ihrer schwingvollen Vorwölbung zu der Pester Kalvarienrotunde als Vorbild dienen mochte. Im Innern des Schlosses sei das 1776 beendigte Deckengemälde des Hauptsaaes, ein Werk des Johann Lukas Kracker und seines Schülers, Josef Zacher, erwähnt.

Die Persönlichkeit des Joseph Jung war bis jetzt völlig unbekannt und auch jetzt sind uns nur wenige Daten bekannt. Geboren 1734 in Iglau, gelangte er 1763 nach Hatvan und stand bis 1771 im Dienste des Grafen Grassalkovich. Aller Wahrscheinlichkeit nach leitete er in dessen Auftrag den Bau des Hatvaner Schlosses, sowie den der Kalvarie zu Gödöllő. Ihm ist auch die Wiedererbauung des Komitatshauses zu Szügy (s. ung. Text) zuzuschreiben. Jung ist ein etwas eklektisch veranlagter Meister, welcher die Stilmerkmale des sog. Grassalkovich-Stiles vielfach aufweist. Von diesem Gönner unterstützt, spielt er bald eine wichtige Rolle im Pester Bau- und Magistratsleben, wurde ein angesehener, reicher Mann, deren Kinder auch in der Gesellschaft eine Rolle spielten.

Elemér Réh.

LEOPOLDO UND MICHAEL POLLACK.

(Auszug.)

Unter österreichischer Herrschaft entwickelt sich in Milano eine rege Bautätigkeit, an deren Spitze die mächtige Künstlerpersönlichkeit Giuseppe Piermarini steht. Er ist der letzte in der Reihe jener Architekten, deren künstlerische Entwicklung noch mit dem römischen Spätbarock — durch seinen Lehrer Luigi Vanvitelli — verbunden ist und zugleich der erste, der sich bewusst und auch von innerem Drang beseelt einer neuen Kunstauffassung zukehrt. Seiner Tätigkeit verdankt Milano nicht nur eine Reihe bedeutender Bauten, sondern die Richtlinien seines zum Teil noch bestehenden klassizistischen Städtebildes. Da der Bau des Pal. Reale unter der Aufsicht des allmächtigen Fürsten Kaunitz stand, wurde ein junger Wiener Architekt als Hilfe und Stütze für den alternenden Meister nach Milano geschickt. Dieser junge Architekt war Leopoldo Pollack. Geboren 1751 in Wien, wird er zu Paul Ulrich Triendl in die Lehre geschickt und besucht zugleich die Architekturklasse der Akademie der bildenden Künste (Archiv der Stadt Wien. Aufdinge Protokoll 1671—1780, pag 529 u. Archiv der Akad. der bild. Künste in Wien. Namensverzeichnis der akad. Schüler 1754—92, pag. 227). Sein Vater — ebenfalls Österreicher — stand als Pallier und Bauaufseher im Dienste des Fürsten Kaunitz, an dessen Mariahilfer Palais er wiederholt arbeitet. (S. Anm. 3 auf S. 191.) 1775 gelangt Leopoldo Pollack vorerst als «Cassiere di Fabbrica» nach Milano, beteiligt sich an den vielfachen Bauten Piermarinis und bekundet bald soviel selbständiges Wissen und Talent, dass er die Bauleitung fast überall selbst übernimmt. So leitet er in Milano die Errichtung der Monte di Teresa und

der Reale Poste, in Pavia die grossen Umbauten der Università, des Seminario Generale usw. Piermarini verdankt er auch die Verbindung mit der Familie Belgioioso, einer der führenden des lombardischen Adels, für die er seit 1790 ständig beschäftigt ist und 1790—93 die Villa Belgioioso in Milano erbaut (Abb. 113—118). Dieses Gebäude ist das Hauptwerk des Künstlers und zugleich eine der bedeutendsten Denkmäler des lombardischen Klassizismus. Eines jener selten glücklichen Augenblicke im Leben unseres Künstlers, wo eine fruchtbare und vollgereifte Idee sofort und restlos verwirklicht werden konnte und eine Schöpfung erstehen liess, wo das subjektive Wollen des Meisters die monumentale Blockhaftigkeit italienischer Kunst mit dem Heiter-Feingliedrigen der Französischen auf das glücklichste vereinte. Die Wirkung des Gebäudes wird durch den umgebenden schönen englischen Garten — einer der frühesten in Italien — noch besonders gefördert. An dieses Hauptwerk reihen sich noch mehrere Villenbauten — besonders in der Bergamasca gelegen — an und verkünden noch heute seine reiche Schöpferkraft auf diesem Gebiete. Wenn auch der Einfluss französischer Baukunst überall sich fühlbar macht, — wie im Gartenbau jener des neuen englischen Gartenstils — so verkünden diese Bauten vorerst das starke Nachleben italienischer Tradition und lassen als Vorbilder ausser Palladio besonders Sangallo und Peruzzi erkennen (Abb. 119—124). Mit besonderem Interesse wendet er sich dem Theaterbau zu und versucht immer wieder, die sehr gepriesene Lösung des Teatro della Scala womöglich noch zu vervollkommen. Ausser den Theatern Filodrammatici und

Canobbiana in Milano ist er mehrfach in Bergamo und Brescia beschäftigt, doch ist von all diesen Bauten kaum etwas erhalten geblieben. Auch die kirchliche Baukunst nimmt einen bedeutenden Teil seiner Beschäftigung in Anspruch, mit besonderer Liebe widmet er sich der Innenausstattung der in grosser Anzahl «purifizierten» Kirchen. Nach seinem Entwurf werden auch die von Pellegrino de' Tibaldi begonnenen zwei Kirchen — S. Maria de' Miracoli in Rho und S. Vittore in Varese — ausgebaut und beendet. Im Jahre 1803 wird er zum Leiter der Fabbrica del Duomo di Milano ernannt und bekleidet diesen höchsten Posten bis zu seinem im Jahre 1806 erfolgten Tode.

Ein besonderes Interesse gebührt jenen Arbeiten Leopoldo Pollacks, welche ihn in Verbindung mit ungarischen oder Wiener Bauherren zeigen und hiedurch ihm einen Platz in der Kunsttätigkeit des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts sichern. Die Reihe eröffnet jener Fassadentwurf, welchen er für den Umbau zweier, in der Wallnerstrasse befindlichen, von dem Grafen A. Grassalkovich gekauften Häuser verfertigt. (Archiv der Stadt Wien. Grundbuch 460, Fol. 287 u. Archiv der Grafen Khuen-Héderváry. Elenchus Miscellaneorum Fasc. I, No. 473.) Ursprünglich wollte der Graf sich an Piermarini wenden; er gibt ziemlich genaue Vorschriften bezüglich seines «Palazzo di un Principe», welchen er von einem «Architetto di buon scuole» entwerfen lassen will. Der greise und zurückgezogen lebende Piermarini scheint die Arbeit nicht übernommen zu haben und so gelangt der Auftrag an Pollack, welcher sich 1788 mit Stolz an diese erste Arbeit in seiner Heimat macht. (Carte di Pollack. *Diversi particolari*. Tom. I, 1.) Ziemliche Schwierigkeit bedeutete das Vorhandensein der alten Bauten, welche mit einer neuen Fassade nur verschönert und vereinigt werden sollten. Trotz des ausdrücklich geforderten «klassischen»

Charakters wurden auch die in «Wien geschätzten, von Kariatiden getragenen Balkone» mitverlangt. (S. den ital. Text auf S. 215—16.) Der Entwurf Pollacks (Abbildung 125) zeigt ein zweistockhohes Eckpalais, dessen breiter Mittelteil durch ein flaches, zweifach hervortretendes Risalit betont wird. Diese Abstufung steuert auch dem stärkeren Vordrängen des Balkonmotives entgegen und bewirkt die einheitliche Flächenwirkung der fein abgewogenen, jedoch etwas kraftlos-blutleeren Fassade. Der Plan gelangte nicht zur Ausführung. Längere Zeit ist unser Meister mit den Plänen eines an der Stelle der Stallburg zu errichtenden Theaters beschäftigt, welches «sul gusto di Milano» erbaut werden sollte. (Carte di Pollack. Cartella G. u. R.) Zwischen 1792—95 werden langwierige Verhandlungen geführt und mit verschiedenen Entwürfen ausgestattet nach Wien gesendet. Auffallenderweise ist von diesen in Wiener Archiven noch nichts zum Vorschein gekommen. (Herr Justus Schmidt war so freundlich mir Einblick in die noch ungeordnete Sammlung der Albertina zu gestatten.) Die misslichen politischen Verhältnisse, sowie der Einfluss der Wiener Hofarchitekten verhinderten die Ausführung dieses grossen Baues, trotzdem sowohl L. Pollack wie sein Sohn Giuseppe sich persönlich in Wien darum bemühten. Der Theaterplan (Abb. 126) lehnt sich an das beliebte Hufeisenschema des Teatro della Scala in Milano an und sucht mit einer Reihe Nebenbauten den unregelmässigen Grund auszunützen. Der Aufbau bringt einige wirksame Veränderungen gegenüber dem Vorbild und erreicht durch die gutberechnete Verteilung seiner Massen einen wuchtigen, aber weniger drückenden Eindruck, wie jenes. Dieser gutwirkenden Symmetrie fällt die organische Verbindung der Mittelachse der Fassade und des Innern zum Opfer. Diese untektonische Achsenverschiebung wird durch die fünf Bogenöffnungen des

Erdgeschosses verdeckt. Zur Betonung des vortretenden Mittelteiles dient die jonische Riesenpilasterordnung, welche mit einem breiten Architrav und Tympanon abgeschlossen wird. Neben diesem reicher und aufgelockerter behandelten Mittelteil tönen die einfacher gehaltenen Seitenteile als wohlklingende Stimmen mit. Das Betonen des geschlossenen Blockes, das volle Gleichgewicht der architektonischen Kräfte, der Einklang geschlossener und geöffneter Teile des Baukörpers verhelfen diesem zu einem wohltuenden Eindruck der Ruhe und des Gleichgewichtes. Der als Vermittler des Theaterbaues wirkende Franc. Gallerati steht in diesen Jahren als Sekretär im Dienste des Grafen Stephan Zichy und bewegt seinen Herrn, für ein neben Buda zu erbauendes Waldschloss von seinem berühmten Freund L. Pollack einen Entwurf verfertigen zu lassen. (Carte di Pollack, Cartella 2.) Graf Zichy will einen «mustergültigen» Bau auf-führen lassen und wendet sich mit ge-nauen Vorschriften an den Architekten (s. den ital. Text auf S. 221, Anm. 3), indem er sich gegen die geschmacklose Richtung (d. h. Spätbarock) seiner Zeit-genossen verwahrt. Zwei völlig überein-stimmende Pläne (Cartella: Fabbrica di Duomo) tragen neben genauer Be-schriftung die Jahreszahl 1793, bez. 1794. Der Aufbau des kleinen Schösschens (Abb. 127) zeigt eine eigenartige Ver-schmelzung Palladianischer Formwelt mit jener der barocken Gartenhäuschen, de-ren aus den Stichen von Blondel und Boffrand wohlbekannter Typ in dem bayerischen Barock eines Effner unserem Plan sehr nahestehende Lösungen zeitigt. Dieser Ekklektizismus herrscht auch im Grundriss vor, doch muss betont werden, dass in dieser Hinsicht nicht die grossen Stichwerke des XVIII. Jahrhunderts vor-bildlich waren, sondern jene des frühen Klassizismus, wie ein Vergleich mit einem Entwurf von Durand (Abb. 128) be-weisen mag. Trotz verschiedener Mängel

des Grundrisses und des Aufbaues ist dieses kleine — leider ebenfalls nicht ausgeführte — Schloss von einem eigen-artigen herben Reiz und bildet mit eini-gen späteren Skizzen den Auftakt und vielleicht die Quelle der späteren reichen Blüte ungarischer klassizistischer Land-schlösser.

Leopoldo Pollack ist ein sehr bedeu-tender Vertreter des lombardischen Klas-sizismus. Trotz seiner in Barocktradition wurzelnden Schulung vermochte er sich völlig dem Geist des italienischen Früh-klassizismus anzuschmiegen und ent-wickelt sich an der Seite Piermarinis zu einem seiner feinsinnigsten Vertreter. Neben dem richtunggebenden Einfluss Piermarinis war auch die ältere italienische Kunst, namentlich die grossen Meister der Hochrenaissance wie Andrea Palladio, Baldassare Peruzzi und Ant. da Sangallo von merkbarem Einfluss auf sein künstle-risches Schaffen, welches diese verschie-denen Elemente zu einem organischen Ganzen vereint. Neben dem Einfluss der italienischen Architektur muss vor allem jener durchschlagende der französischen Baukunst betont werden. Diesem ver-dankt er die graziöse Gelenkigkeit, das Heiter-Lockere, das Luftige und Fein-proportionierte seiner Bauten. Seine Werke eröffnen uns einen sehr gebildeten, fein-sinnigen Künstler, in dessen Individuali-tät die Ursprünglichkeit und Spontaneität des schöpferischen Geistes hinter dem Wissen zurücktreten müssen. Als inner-lich dem Italienischen äquivalenter Geist steht er abseits von jeder Romantik, von jedem fühlbaren Historisieren. Seine Werke bilden wichtige Meilensteine auf jenem Entwicklungswege des italieni-schen Klassizismus, welcher einesteils den feierlich erhabenen Ernst, anderen-teils das Heiter-Harmonische dieser Bau-art heranreifen lässt. Als Mensch ist er ebenfalls durch sein gerades, feinfühliges Wesen gewinnend und wird auch wegen dieser seiner Eigenschaften von seinen Gönnern geschätzt und als Freund be-

handelt. Quälende Ambitionen, unlösbare Probleme, unerreichbare Ziele stören nicht seinen stillen Lebensgang. Er wächst nicht über seine Zeit heraus, kehrt sich nicht gegen seine Vorfahren, in deren Geist er verankert ist. Für seine ethische Auffassung ist sein Brief auf Seite 229 kennzeichnend. In Leopoldo Pollack haben wir nicht nur einen wenig beachteten bedeutenden Künstler des lombardischen Klassizismus kennen gelernt, sondern zugleich eine Persönlichkeit, dessen Wirken von grossem Einfluss auf den ungarischen Klassizismus war. Dieser Einfluss lässt sich nicht nur in stilkritischer Hinsicht, sondern auch durch persönliche Beziehungen belegen.

Der Klassizismus bedeutet für Ungarn eine der fruchtbarsten Bauperioden, eine der wenigen, welche eine durchaus bodenständige, einheimisch gefärbte Kunst hervorgebracht. Im Mittelpunkt dieses fruchtbaren Zeitalters steht die Persönlichkeit des Erbauers unseres Nationalmuseums: Michael Pollack. Gerade in diesem Zusammenhang widmete Lechner seinem Wirken und seiner Herkunft einen schönen Band, der trotz eingehender und aufschlussreicher Aufarbeitung manche Frage ungelöst lässt. So die Frage des Ursprungs. Diesbezüglich wiederholt Lechner die schon traditionelle Ansicht der vornehmen irischen Abstammung; Mich. Pollack soll in Wien seine Studien beendet und dann bei seinem Onkel in der Fabbrica di Duomo in Milano tätig gewesen sein. Sein Vater hingegen hätte beim Grafen Kaunitz eine vornehme Stelle bekleidet. All diese Angaben entbehrten bisher jeder urkundlich gesicherten Basis. Es gelang uns auf Grund unserer archivalischen Ergebnisse einiges endgültig feststellen zu können. Vorerst erhellt aus diesen, dass Leopoldo und Michael Pollack Brüder und Söhne des Joseph Pollack «k. u. k. Bauaufseher» in Wien waren. (Archiv der Stadt Wien. Sperr Relation No. 1294, Anno 1799.) Der alte Pollack wurde in Hadersdorf

bei Wien geboren, heiratete zweimal, seiner ersten Ehe entstammte Leopold (Architekt in Italien, Aufenthalt in Mailand), Magdalena und Christine; seiner 1764 geschlossenen zweiten Ehe entstammen Michael (Architekt in Pest), Antonie, Katharine. So waren die zwei Architekten Halbbrüder, wurden beide sowie auch ihr Vater in Österreich geboren. Letzterer scheint als einfacher Baumeister oder Pallier ständig im Dienste des Grafen Kaunitz gestanden zu haben. Somit ist die Legende von vornehmer ausländischer Herkunft zunichte gemacht. Beide Söhne waren viel bedeutender, als ihr Vater und erreichten durch ihre künstlerische und menschliche Eigenschaften ihr hohes Ansehen. Auch Michael hat — wie sein Bruder — seine Lehrjahre in Wien verbracht, seinen Lehrbrief stellt die Perchtoldsdorfer Bau- und Steinmetzunft am 7. VI. 1792 aus. Das folgende Jahr — wie dies ein Brief seines Vaters (s. S. 231) beweist, verbringt er an der Akademie in der Klasse Hohenbergs und scheint sich bei dessen Rücktritt auf Wanderjahre begeben zu haben. Da sein Bruder einen bedeutenden Posten in Milano innehatte, hielt sich der Jüngere aller Wahrscheinlichkeit nach bei diesem längere Zeit auf. Von diesem Aufenthalt zeugen zwei Zeichnungen des jüngeren Pollack (Carte di Pollack. Pal. Belgioioso), welche deutlich die noch ungeübte Schülerhand verraten. Die eine ist eine Werkzeichnung zu einem Fensterrahmen und verdient keine nähere Beachtung. Das andere signierte und datierte Blatt (Michel Polack fecit 1794) stellt ein kleines «Dempio ionico» in aquarellierter Federzeichnung dar (Abb. 129). Vom römischen Pantheon inspiriert entwirft er ein kleines Zentralgebäude mit vier vorspringenden, kapellenartigen Räumen und weist mit seinem durch reiche Säulensstellung getragenen Aufbau auf das wirksame Vorbild italienischer Gartenhäuschen, wie sie auch sein Bruder mehrfach erbaute. Alles weitere über

seinen Aufenthalt in Milano beruht auf Vermutung. Da auch Leopoldo nur um 1803 mit der Leitung der *Fabricca di Duomo* betraut wird, kann der jüngere Bruder 1794 nicht neben ihm hier angestellt gewesen sein. Er mochte jedoch mit dem Älteren an jenen langwierigen und sicherlich lehrreichen Beratungen teilgenommen haben, welche über den Weiterbau des Domes seit 1790 gepflogen wurden. Von 1794 bis 1799 fehlen über Mich. Pollack alle weiteren Daten. Im Jahre 1799 ist er schon in Pest, übernimmt von der Witwe des Johann Krauss die Bauleitung der Ev. Kirche und er sucht die Stadt, «ihm diese Bau- und Maurermeisterschaft gänzlich abzutreten». Während der vielen Verhandlungen zwischen der Stadt und ihm beruft er sich auf die reiche Tätigkeit seiner Wanderjahre. (Archiv der Stadt Pest. Relat. a m. 3653.) Im Jahre 1802 erhält er seinen Pester Bürgerbrief. Von 1800 nimmt er an verschiedenen Bauarbeiten der Stadt teil, so bei den Beleuchtungsarbeiten des Ofner Theaters (1800), bei der Untersuchung der eingestürzten Kirchendecke in der Josephstadt 1802. (Archiv der Stadt Pest. Intim. a. m. 4558/5752 u. 799.) 1805 wird er mit dem grossen Umbau der Kathedrale zu Pécs betraut, «zu einer Zeit, wo selbst die tüchtigsten Architekten Deutschlands zu einer solchen Arbeit nicht vorbereitet waren». (s. S. 235.) Seine weitere Laufbahn ist schon bekannt und zeigt die in rascher Folge entstehenden Bauten, deren Reihe durch den bedeutendsten klassizistischen Monumentalbau Pests abgeschlossen wird: das Ungarische Nationalmuseum.

Wir wollen hier nicht eingehender seinen künstlerischen Werdegang verfolgen. Unser Ziel war den Zusammenhang

des ungarischen und lombardischen Klassizismus festzustellen und auch durch die nahen Blutsbande der Brüder Pollack zu sichern. Dadurch gelangt eine schon öfters aufgetauchte stilkritische Vermutung zu voller Sicherheit und kann als Ausgangspunkt jener Übereinstimmigkeiten dienen, welche zwischen dem ungarischen und lombardischen Klassizismus obwalten. Auch den ungarischen Klassizismus kennzeichnet das Blockhafte, Geschlossene seiner Gebäude; das Bestreben nach Flächenhaftigkeit, ohne platt und dürr zu werden; das Abgewogene und Berechnete der Gliederungen und Verzierungen, ohne gekünstelt zu erscheinen. Die Gebäude, mögen sie auch Monumentalbauten sein, wirken einheitlicher, mit ursprünglicher Frische und Spontaneität und vermeiden das Trockene, Ausgeklügelte, Additive mancher deutscher Bauten. Die feine Harmonie, der fast musikalische Rhythmus einer Schöpfung wie die Villa Belgioioso kehrt auch in den ungarischen Schöpfungen wieder und zeugt auch hier für französischen Einfluss, welcher auf zumeist italienischem Umwege hierher gelangte. Auch das Luftige der Säulenhallen, die Auflockerung durch eingestellte Säulenpaare und fehlende Zwischenwände ist eine französische Erbschaft, welche Bauten wie die Villa Amalia befruchtete und im Wirken M. Pollacks zu Höchstleistungen, wie die Säulenvorhalle des Nationalmuseums gelangte. Auf weitere stilistische und formale Übereinstimmungen können wir hier nicht näher eingehen. Auch diese Andeutungen werden genügen, um einen Begriff dieser Zusammenhänge sowie die Rolle ihrer ersten Träger zu erhellen.

Anna Zádor.

KLEINERE MITTEILUNGEN.

DIE GRAF VIGYÁZÓ AUSGRABUNGEN DES UNG. NATIONALMUSEUMS.

Das Ergebnis der Ausgrabungen zu Ságvár im Jahre 1931.

(Auszug.)

I.

An der durch G. Laczkó entdeckten Lössmagdalenien Ansiedlung bei Ságvár wurden die Ausgrabungen — dank der Unterstützung des Ung. Nationalmuseums, der Museen der Komitate Somogy und Veszprém — in diesem Jahre unter der Leitung des Verfassers fortgesetzt. Abb. 131 *A—B—C—D* zeigt den Ort der vorjährigen Ausgrabungen, welche schon das Niveau des Weges erreicht hatten und deshalb nur Stichproben zuließen, welche jedoch keine weiteren Siedlungsreste ergaben. Viel ergebnisreicher waren unsere Arbeiten an einer etwas nördlich gelegenen Stelle, welche wegen ihres Abhangcharakters in zwei Teile geteilt schichtenweise abgetragen wurde. Die oberste Schichte bestand aus einem 30 cm tiefen Humus, welcher dem Tiefwegbau seine Entstehung verdankt und dadurch bei den Messungen nicht mitgerechnet wurde. Darunter erstreckte sich in grosser Tiefe — 7.4 m — eine homogene und bisher unberührte gelbe Löss-Schichte. Diese wiederum enthielt jene etwas rötlich gefärbte Schichte, mit den verschiedenen Resten urzeitlichen Siedlungswesens. (Abb. 132). In der oberen dieser Schichten wurden zwei Herdstellen gefunden. Der eine Herd — *2a₂* — lag an der Grenze der beiden Schichten, hatte ovale Form und war in 8—12 cm Höhe mit einer

roten Lössschicht bedeckt, in welcher Reste von Tierknochen, Holzkohle, Steinwerkzeuge gefunden wurden. Die Herdstelle *b* lag grösstenteils in der im vorigen Jahre aufgedeckten Schichte und seine Form konnte deshalb nicht genau untersucht werden. Viel reicher war die untere Schichte, welche fünf Herdstellen enthielt. Unweit der mit *d* bezeichneten Herdstelle wurde jenes bedeutende Bruchstück eines Renntiergeweihs gefunden, mit welchem sich Hillebrand eingehend befasst. Etwas tiefer lagen viele Knochen, Silexsplitter und die Herdstelle *f*, deren Form ein längliches Oval aufweist. Einzelfunde wurden auch hier in grosser Anzahl gefunden. Eine Wohngrube wurde trotz sorgfältigem Suchen nicht entdeckt. Als Besonderheit muss erwähnt werden, dass die aus den zwei Schichten stammenden Werkzeuge keinen wesentlichen Unterschied voneinander aufweisen. Wir scheinen hier nicht zwei Perioden, sondern nur zwei Siedlungsphasen gegenüberzustehen, zwischen welchen die Lössbildung in raschem Tempo vor sich ging. Eine in 50 Schritt Entfernung vorgenommene Probegrabung macht es wahrscheinlich, dass wir mit einer weiteren Ausbreitung dieser Siedlung rechnen können.

Josef Csalogovits.

II.

Die jüngsten Ausgrabungen ergaben nur eine neuere Tiergattung: drei Zähne eines Urponnys, wohl Abkomme des *Equus gracilis* Ew. Eine eingehende Be-

schreibung dieser Abart wird meine demnächst erscheinende Arbeit «Studien über die Lössfauna Ungarns» enthalten, hier möchte ich nur betonen, dass die zu Ságvár vorgefundenen drei Urfpferdarten die polifilitische Abstammung der heute mit der Bezeichnung *Equus caballus* L. bekannten Form und hiemit die Unrichtigkeit dieser Benennung beweist. Ausserdem wurden hauptsächlich Reste des *Rangifer arcticus fossilis* RICH. gefunden, welche beweisen, dass das Siedlungsleben zu Ságvár hauptsächlich auf dieses Tier basiert war. Die Bearbeitung dieser Knochen zu Zier- und Nutzzwecken beweist, dass der Magdalenienmensch ebenso jedes Teilchen des Renntieres benützte, wie die heutigen Lappen oder nordamerikanischen Indianer es tun. Die bisherigen Fundergebnisse zu Ságvár berechtigen uns, weitere höchstwertvolle Funde hier zu erwarten und verlangen nach der Fortsetzung unserer Arbeit.

Stephan von Gaál.

III.

Die mikroskopische Untersuchung der bei den Ausgrabungen zutage geförderten Holzkohlenreste haben unsere im Vorbericht ausgesprochene Ansicht noch unterstützt. Alle Reste gehören in die Gruppe der *Pinus montana* und stehen, wenn hieher ausser dem *P. pumilio*, *P. mughus* der *P. rotundata* gehört, die Ságvárer Funde diesem am nächsten. Alle Anzeichen sprechen dafür, dass diese Fichtenart grosse, auch sumpfige Gebiete bedeckte und wohl einzig dastand, da alle Reste auf diese eine Art hinweisen. Die klimatologischen Verhältnisse waren wohl mit jenen im heutigen Komitate Árva oder Galizien vergleichbar, d. h. das Spriessen stellte sich bald ein, aber auch der Herbst kam früher (Abb. 132).

Franz Hollendonner.

IV.

Die neuesten Ausgrabungen von Dr. Csalogovits waren auch in urgeschichtlicher Beziehung erfolgreich. Zwar lieferte das Steingerätmaterial keine neuen Formen. Es herrschen abermals unretuschierte Klingen vor (Abb. 133). Vereinzelt fanden sich Klingenkratzer (Abb. 133, Mitte) und einige Sticheln (Abb. 133 unten).

Ganz einzig steht aber der daselbst gefundene, aus Renntiergeweih verfertigte Totemgegenstand (Abb. 134). Die Basispartie ist tief ausgehöhlt und der Rand der so entstandenen rund-ovalen Öffnung ist rundherum sorgfältig zugeschliffen. Es steht nunmehr ausser Zweifel, dass in der letzten Nummer des *Archaeologiai Értesítő* von Verfasser veröffentlichte bearbeitete Renntiergeweihfragment ein Bruchstück eines ähnlichen Gegenstandes war und kein schaftähnliches Gerät, für das man dieses ohne Kenntnis des neuen Fundes betrachten musste. (Siehe dort deutschen Text.) Dieser neueste Renntiergeweihfund lässt sich nicht anders interpretieren, als dass man annimmt, dass er als Ganzes mit dem ausgehöhlten Ende auf einen Zapfen angebracht wurde, und keinesfalls praktische Verwendung fand. Nichts spricht dafür, als hätte man den schaftähnlichen Teil nachträglich noch abschneiden wollen, um daraus tatsächlich ein schaftähnliches Gerät zu verfertigen, wie solche im Neolithicum häufig vorkommen. Wenn wir nun die Möglichkeit eines praktischen Zweckes dieses Gegenstandes ablehnen, so müssen wir in erster Reihe daran denken, dass er im Dienste des Totemglaubens stand, umso mehr, da mehr als 99% der in Ságvár gefundenen aufgeschlagenen Tierknochen dem Renntier angehörten, und so die Annahme auf der Hand liegt, dass das Renntier ein verehrtes Tier der Ságvárer Diluvialstämme war, von dem ihr Dasein in grösstem Masse abhängig gewesen

sein dürfte. Diese Auffassung wird durch den Umstand aufs kräftigste unterstützt, dass *Graf Begouen* in der südfranzösischen *Trois Frères-Höhle* eine diluviale Wanddarstellung fand, welche ein anthropoides Geschöpf mit Renntiergeweih am Kopfe darstellt (Abb. 135). Diese Darstellung wird von den Fachleuten für einen Renntiertotem-Maskentänzer angesprochen. Das erste «greifbare» Belegstück für diese Annahme dürfte meiner Auffassung nach das in *Ságvár* gefundene Renntiergeweih bilden. Sollte sich meine Annahme für stichhaltig erweisen, so würde dadurch unsere neueste Lössfundstelle in den Mittelpunkt des Interesses der Paleolithforscher geraten, umso mehr, da dieselbe zu den wenigen sicher magdalénienzeitlichen Lössansiedelungen Europas gehört.

Dr. Jenő Hillebrand.

Eine neue Deutung der diluvialen Handdarstellungen.

Nach den «Tektiformen», die teilweise Zelte (*Font-de-Gaume*), teilweise Fanggruben (*Bernifal*) dargestellt haben dürften, gehören die Händedarstellungen zu den rätselhaftesten Darstellungen der diluvialen Jägerstämme Westeuropas (Abb. 136.) Darüber dürfte kein Zweifel obwalten, dass auch diese, wie im allgemeinen alle diluvialen Kunsterzeugnisse im Dienste magisch-religiöser Vorstellungen standen.

Diese Händedarstellungen sind meines Wissens bisher, als im Dienste des Besitznahmezaubers stehend, beurteilt worden. Ich möchte an dieser Stelle eine neue Lösung dieses Problems anführen.

Nachdem ein grosser Teil der diluvialen Tierbilder sowie auch die Venusstatuetten, sicher durch Fruchtbarkeitszauber zu erklären sind, so müsste diese Erklärung m. E. auch für die Händedarstellungen herangezogen werden. Andererseits möchte ich auch daran erinnern: *das es primitive Stämme gibt, die beim*

Rechnen ihre Hände zu Hilfe nehmen. Man dürfte daher annehmen, dass die diluvialen Händedarstellungen *Zahlen* darstellen oder vertreten, den Begriff «viel» ausdrücken sollen, und deshalb mit Tierbildern verbunden als ein Art von Wunschformel für die je grössere Vermehrung der Tiere zu verstehen sind.

Dr. Jenő Hillebrand.

Über die Bedeutung einiger Hilfswissenschaften der Vorgeschichte.

Im ungarischen Text befasst sich der Verfasser, der schon im letzten Heft des A. E. diesbezüglich die Bedeutung der modernen Ethnologie und besonders der neuen Kulturkreistheorie von *Koppers-Schmidt* erörterte, mit der Bedeutung der Ergebnisse der Anthropologie, Zoopaleontologie, Botanik und Chemie vom Gesichtspunkte der modernen Vorgeschichte aus.

Verfasser hebt die Bedeutung dieser naturhistorischen Hilfswissenschaften besonders von dem Standpunkte hervor, dass durch diese die Vorgeschichte eine exakte Unterlage erhält, auf welcher mit Voraugenhalten der Kulturkreistheorie ein viel soliderer Aufbau ermöglicht wird, als dies die alte evolutionistische Schule zuliess. Verfasser trachtet in jedem einzelnen Kapitel durch Aufzählung verschiedenster vorgeschichtlicher Probleme die Bedeutung der Ergebnisse der Naturwissenschaften zu erläutern.

Dr. Jenő Hillebrand.

Einige kritische Bemerkungen zu O. Menghin «Weltgeschichte der Steinzeit, 1931.»

Der von *Menghin* in diesem Werke behandelte Stoff ist so immens, die auf-

geworfenen Probleme so mannigfaltig, das Ziel, das sich Menghin steckte, so entfernt, dass man nicht wundernehmen kann, wenn der Verfasser bei seinen Wanderungen mancher optischen Täuschung ausgesetzt wurde, daher dem Werke so manche Fehler anhaften.

Es kann nicht mein Ziel sein, dieses übrigens *grundlegende* und *bahnbrechende* Werk Menghin's an dieser Stelle eingehend kritisch zu besprechen. Erfolgreich könnten dies nur mehrere Fachleute zusammen unternehmen. Ich will mich daher damit begnügen, jene Stellen herauszugreifen, mit deren Inhalt ich nicht einverstanden bin, und die meines Erachtens noch einer Berichtigung bedürfen.

Auf Seite 20 schreibt Menghin: «Kupferzeit» hat daher nur lokale Bedeutung; für die vergleichende Chronologie ist sie wertlos. Ich glaube, dass Menghin hier mit der Unterschätzung der chronologischen Bedeutung der Kupferwerkzeuge zu weit gegangen ist. Es dürfte etwa lauten, dass das erste Auftreten des Kupfers in chronologischen Fragen nicht so ausschlaggebend, wie das Auftreten der Bronze oder des Eisens, aber ganz und gar nicht «wertlos» ist.

Auf Seite 35 schreibt Menghin, dass das nordafrikanische «*Protocapsien* mit dem westeuropäischen *Frühaurignacien* ganz oder fast ganz identisch» ist und es wirkt daher überraschend, dass er auf Seite 97 und 256 trotzdem gegen die südwestliche Abstammung der Aurignacien-Kultur Stellung nimmt und für den östlichen Ursprung derselben eintritt.

Auf Seite 46 spricht sich Menghin mit Berufung auf die Mächtigkeit der abgelagerten Schichten von Anau I und Anau II. für das hohe Alter dieser Schichtenkomplexe aus. Nach den Beobachtungen des Referenten hat die Mächtigkeit der Fundschichten mit deren Alter im allgemeinen gar nichts zu tun. Die Mächtigkeit der Schichten ist überall von

den verschiedensten zufällig auftretenden Faktoren abhängig.

Ich kann Menghin nicht beipflichten, wenn er auf Seite 56 die Bodrogheresztürer Kultur andeutungsweise «Hart vor oder in die Bronzezeit» setzt. Diese Kultur gehört sicher den ältesten Abschnitten der frühen Kupferzeit an. (Hillebrand, Das frühkupferzeitliche Gräberfeld von Pusztatvárháza. Arch. Hungarica Band IV, 1929.)

Auf Seite 89 (fälschlich Seite 98) befasst sich Menghin mit der Möglichkeit einer *ältesten* vorsteinzeitlichen «alithischen Holzkultur». Die Unhaltbarkeit dieser Theorie werde ich im nächsten Heft der «Eiszeit und Urgeschichte» zu beweisen trachten.

Auf Seite 96 stellt Menghin die Berechtigung der allgemeinen Auffassung in Abrede, dass die Menschenknochen von Krapina aufgeschlagen, also Reste eines Kannibalenmahles wären und nimmt an, dass die Leichen der Krapinamenschen einfach Raubtieren zum Opfer gefallen wären. Auf Grund der Autopsie der Krapinafunde kann ich diesbezüglich Menghin absolut nicht beipflichten. Die Menschenknochen von Krapina veranschaulichen meines Erachtens nach typische, von Menschenhand aufgeschlagene Knochen. Übrigens findet sich hier ein grosser Widerspruch mit dem, was Menghin auf Seite 100 schreibt. Seite 96 heisst es diesbezüglich: «Der Tote wurde offenbar vielfach *gar nicht mit Erde bedeckt*», dagegen Seite 100: «Nur das Skelett von La Quina dürfte einem Ertrunkenen angehören; in *allen übrigen* Fällen handelt es sich um *rituelle Beisetzungen*».

Auf Seite 120—123 befasst sich Menghin mit der «Knochenkultur» von Wildkirchli. Ich glaube im nächsten Heft der «Eiszeit und Urgeschichte» erscheinenden Artikel genügend Argumente ins Feld geführt zu haben, um die natürliche Entstehung dieser «Knochenwerkzeuge» (ähnlich den entsprechenden Exemplaren

der Seletahöhle) und die Unhaltbarkeit der Annahme einer «Wildkirchli Knochenkultur» beweisen zu können.

Auf Seite 124 schreibt Menghin: «aus Höhlenbährenzähnen wurden kleine Messer geschnitten, die *auch* im ungarischen *Mousterien* bekannt sind». Diesbezüglich muss ich bemerken, dass unsere Bährenzähneklingen erst im mittleren Aurignacien auftreten und dass diese nicht «auch in Ungarn» bekannt, sondern eben vom Referenten zuerst in Ungarn entdeckt worden sind. (Über einen neuen Werkzeugtypus aus dem ungarischen Palaeolithicum W. P. Z. 1918.)

Ich kann mich nicht der Auffassung Menghin's bezüglich seiner pygmoiden Theorie anschliessen, *wie* dieselbe auf Seite 134 von ihm erörtert ist. Nach Menghin hänge der Kleingerät-Charakter der mikrolithischen Kulturen mit der Kleinheit der Hände ihrer Verfertiger zusammen! Meines Erachtens nach hat die Grösse der Steinwerkzeuge mit jener der Hand der Verfertiger absolut nichts zu tun, umsoweniger, weil der grösste Teil der mikrolithischen Steingeräte auch der Pygmäen gar *nicht direkt mit der Hand angefasst wurde, sondern an Holz und Knochen angebracht waren*, welche Stoffe sich jedoch infolge der gewöhnlichen Fundverhältnisse dieser mesomikrolithischen Kulturen, das heisst in den schlecht konservierenden Sanddünen nicht erhalten konnten.

Auf Seite 144 schreibt Menghin bezüglich des von ihm angenommenen diluvialen Handels: «Verschleppung gerade von Schmuckgegenständen weit über das Gebiet ihres natürlichen Vorkommens hinaus belehrt uns über die Existenz primitiver Handelsbeziehungen.» Für mich beweisen diese Beobachtungen allein die ausgedehnten Wanderungen der diluvialen Stämme, aber keineswegs Handelsbeziehungen im Sinne Menghin's. Ein eigentlicher Handel kann meines Erachtens nach nur dort entstehen, wo die entsprechenden Stämme von ihrer gegensei-

tigen Existenz Kenntnis haben, was von den diluvialen Stämmen absolut nicht bewiesen ist. Ich halte dies etwa im Falle der äusserst dicht besiedelten Dordogne für möglich, kann mir dagegen schwer vorstellen, dass zum Beispiel die solutréeen Stämme des Bükkgebirges von der Existenz der solutréeen Jankovich-Höhlenbewohner bei Esztergom Kenntnis gehabt hätten, also unter diesen ein im wahren Sinne des Wortes genommener Handel für ausgeschlossen erscheint. Im besten Falle könnte hier von einem gelegentlichen, bezüglich zufälligen Tausch die Rede sein.

Auf Seite 203 nennt Menghin das Protosolutréeen Ungarns «ärmlich» und liesse nach ihm dass Predmostien einen viel klareren Einblick in das Wesen dieser Kulturgruppe zu. Diesbezüglich möchte ich bemerken, dass es nicht angeht von einer Ärmlichkeit der ungarländischen Protosolutréeen Kultur zu sprechen. Dass das Predmostien äusserlich für «reicher» erscheint, dürfte von dem Umstand bedingt sein, dass sich hier das von Ungarn kommende «ärmliche» Protosolutréeen mit dem älteren westeuropäischen Aurignacien vermischte und daher auch viele Kunsterzeugnisse aufweist, welche wir in der Szeletakultur selbstverständlich vermissen, nachdem dieselbe eine relativ reinere vorsolutréeen Kultur darstellt, die den Ausgangspunkt für die, Kunsterzeugnisse entbehrende, Solutréeenkultur bildete. Im Grund genommen dürfte daher gerade unsere Szeletakultur als die «reichere» weil wichtigere gelten.

Bezüglich der in Finnland gefundenen Schlittenkufe, die Menghin der ancyluszeitlichen Kundakultur zuschreibt, äussert sich Menghin auf Seite 233 folgendermassen: «Aber es bleibt unter allen Umständen eine ungeheuer wichtige kulturgeschichtliche Tatsache, dass uns die *ältesten* Zeugnisse für die Verwendung von Tieren zur Beförderung von Lasten gerade im äussersten Norden Europas

entgegentreten.» Ich glaube, dass Menghin hier viel zu weit gegangen ist, wenn er allein auf Grund einer Schlittenkufe beweisen will, dass zuerst hier im Norden die Verwendung von Zugtieren vorgenommen worden wäre. Konnten doch die ersten Schlitten auch ohne zu Hilfe-
nahme von Zugtieren vom Menschen selbst gezogen worden sein!

Dr. Jenő Hillebrand.

Der Goldfund von Székelyhid.

Als Ergänzung seines im XLIII. Bd. des Arch. Ért. erschienenen Aufsatzes publiziert der Verfasser eine dritte Goldagraffe, welche ebenfalls diesem Funde angehört und in Material, Technik und Ausführung in nächster Verwandtschaft mit den schon publizierten zwei Agraften steht. (Abb. 137.)

Martin Roska.

Eine neolitische Tonkiste.

(Auszug.)

Während der Ausgrabungen zu Kópáncs-Kökénydomb wurden bei der Hütte No 8 Bruchstücke eines eckigen Gefäßes gefunden. Da jede Phase unsrer Ausgrabungen photographiert wurde, konnte nicht nur die Lage der einzelnen Gefässe festgestellt, sondern auch die Rekonstruktion dieser eigenartigen Getreidekiste vorgenommen werden. Zweifellos wurde die Siedlung gewalttätig vernichtet und angezündet, wie dies bei solch späten Siedlungen einer Kultur oft vorkommt. Abb. 138—9 zeigt die Lage des Gefäßes, Abb. 140 das rekonstruierte kistenförmige Gefäß, welches durch seine Füße das Getreide vor Bodennässe schützte. Ähnliche Kisten aus Holz dienen noch heute im ungarischen Tiefland zum Aufbewahren des Getreides.

Johann Banner.

Zur Zeitstellung und Verbreitung der Tonkrausen mit Wellenlinienverzierung.*

M. Jahn hat in seinen grundlegenden Untersuchungen für eine erst von ihm herausgearbeitete, besonders beachtenswerte Form unter den vandalischen Gefäßen des 4. Jahrhunderts n. Chr. die Bezeichnung Krausen eingeführt.¹ Es handelt sich um grosse bauchige Gefässe mit kuglig gewölbter Schulter, engem, kurzem Hals und verdicktem, ausladendem, häufig oben abgeplattetem Rand. Die meisten Stücke sind verziert, vorwiegend durch Wellenlinien und umlaufende Furchen. In der Festschrift zum 70. Geburtstag von Prof. Kossinna habe ich mich auf Grund der zahlreichen einschlägigen Funde aus der Provinz Oberschlesien näher mit dieser vandalischen Topfart befasst.² Dabei wurde auch

* Für die Unterstützung der Studienreisen, während deren Verlauf ich u. a. diese keramische Gruppe bearbeitete, habe ich der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft sowie dem Herrn Oberpräsidenten und dem Herrn Landeshauptmann der Provinz Oberschlesien aufrichtigst zu danken. Ferner ist es mir auch ein besonderes Bedürfnis hier allen Museumsleitungen und Fachgenossen, die diese Arbeiten freundlichst gefördert haben, meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

¹ Vgl. M. Jahn, Funde aus dem vierten Jahrhundert n. Chr., Altschlesien, Bd. I, Breslau, 1926, S. 86 ff. u. derselbe, Schlesien zur Völkerwanderungszeit, Mannus 4. Ergänzungsband (Leipzig, 1925), S. 147—156.

² Richthofen, Germanische Krausengefäße des vierten Jahrhundert n. Chr. aus der Provinz Oberschlesien und ihre weitere Verbreitung, Mannus, 6. Ergänzungsband (Leipzig, 1928), S. 73—95. Damals noch nicht bekannte schlesische Fundorte vandalischer Krausenscherben des vierten Jahrh. n. Chr. sind jetzt z. B. auch Goschütz-Neudorf, Kreis Grosswartenberg, Provinz Niederschlesien (Mus. Breslau, vgl. Petersen in Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit Bd. 1930, S. 74), sowie Dziergowitz, Kreis Cosel, Hohndorf, Kreis Leobschütz und Schwammelwitz, Kreis Neisse (Museum Ratibor. —) Durch ein Versehen stehen die Abbildungen der Querschnitte von Krausenrandscherben in Mannus 6. Ergänzungsband grossenteils schief. Sie können

mehrfach auf Ungarn und einige der Nachbargebiete Bezug genommen. Hierzudürften einige an dieser Stelle bekanntzugebende Ergänzungen erwünscht sein.

Im donauländischen Bereich haben wir drei völkisch und z. T. auch zeitlich voneinander durchaus verschiedene Gruppen von Tonkrausen, die sich in der Form und Verzierungschnik alle ausserordentlich nahestehen. Einmal die ostgermanische, sicher vorwiegend vandalische, zweitens die provinzialrömische und drittens eine in den bisherigen Arbeiten über diesen Typ noch nicht berücksichtigte dakische Gruppe. Diese gehört, soweit wir bisher wissen, nur der Spätlatènezeit und dem Beginn der römischen Kaiserzeit an. Sie ist z. B. durch die Altertümer von den dakischen Burgen Siebenbürgens belegt. Wie die Kleinfunde lehren, stammen deren Kulturschichten hauptsächlich aus der Blütezeit des dakischen Reiches unter der Herrschaft des Königs Borebistes von 70–40 v. Chr., reichen aber noch bis in das I. Jahrh. n. Chr. hinein. Eine Reihe derartiger dakischer Tonkrausen in fassartiger Grösse von solchen dakischen Burgplätzen besitzt das archäologische Institut der Universität Klausenburg. Wir bilden eins dieser Stücke ab. Der Fundort ist Koszcesd, südl. Szászváros, Kom. Hunyad (= Costești).¹ (Abb. 141.) Weitere gleichartige Gefässe derselben Sammlung sind ähnlich verziert, teils mit einem einzeiligen Wellenband und Furchen, teils nur mit Furchen. Der Rand wurde gewöhnlich ein-

facher gestaltet, oben abgeplattet und meist nicht wie bei dem hier abgebildeten Stück mit einer umlaufenden Rille versehen. Die Färbung der Stücke ist verschieden. Es sind rötliche und graue Gefässe darunter. Alle zeigen deutlich Spuren von der Benutzung der Töpferscheibe beim Herstellen. Mehrere grosse Tonkrausen derselben Form, aber ohne Verzierungen, besitzt auch das bulgarische Nationalmuseum in Sofia. Ein bräunliches Stück davon rührt z. B. aus Tschirpansko bei Philippopol (= Plovdiv) in Südbulgarien her. Etwa 300 Gefässe desselben Typs wurden ferner leider im Jahre 1928 nach einer freundlichen Auskunft von Herrn Dr. Mikow aus Sofia in Eremija bei Küstendil bei wirtschaftlichen Arbeiten vernichtet, ehe ein Museum von dem Fund Kunde erhielt. Nach der Annahme der bulgarischen Archäologen stammen diese Gefässe in Bulgarien, wie mir ebenfalls Herr Dr. Mikow mündlich mitteilte, aus thrakisch-römischen Siedlungen des I–V. Jahrhundert n. Chr. Geschlossene Funde mit für eine genauere Zeitbestimmung ausreichenden Begleitaltertümern scheinen hier vorläufig bislang nicht beobachtet zu sein. Am ehesten handelt es sich wohl um frühkaiserzeitlich thrakische Erzeugnisse, die der obigen Siebenbürgener Gruppe nahestehen.

Anscheinend hatten auch die dakischen Krausen gelegentlich die Wellenlinienverzierung auf der Oberseite eines abgeplatteten Randes. Aus Siebenbürgen liegt ein entsprechend verzierter Krausenscherben z. B. von Bystritz² und von Mártonfalva Kom. Háromszék³ vor. (Abb. 142.) Falls der Scherben von Bystritz, wie wir vermuten, nicht der dakischen Keramik zuzurechnen ist, käme nur die

dadurch irrige Vorstellungen über die Art unserer Gefässform hervorrufen. Diese hat nicht etwa unterschrittene Ränder. Die richtige Stellung der Zeichnungen ergibt aber bereits auch eine Betrachtung der in diesem Aufsatz vollständig abgebildeten Krausen.

¹ Die Erlaubnis zur Veröffentlichung und die Abbildungsvorlage verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Prof. E. Panaitecu aus Klausenburg (Kolosvár=Cluj). Vgl. hierzu auch den Bericht von D. M. Teodorescu über die dakische Siedlung von Koszcesd-Costești in Anuarul comisiei monumentelor istorice Bd. 1929. Bukarest–Klausenburg, 1930, S. 265–298 mit 16 Abb.

² Nat.-Hist. Museum Wien. Mehrzeilige Wellenlinien auf dem abgeplatteten Rand und darunter. Vgl. Mannus 6. Erg. Bd., S. 94.

³ Mus. S.-Szt.-György, Kat. Nr. 5584, doppelte Wellenlinie auf dem Rand, einzeilige darunter. Farbe schwarz.

Zugehörigkeit zur spätkaiserzeitlich germanischen Gruppe in Frage. Auch die Eigenschaft des körnigen Tones spricht wohl hierfür. Derbe, teils durch Wellenlinien verzierte kaiserzeitliche Scherben, die gut germanisch oder dakisch sein könnten, und teilweise von Krausen herühren, stammen übrigens auch aus Sepsiszentgyörgy und befinden sich im dortigen Szekler Nationalmuseum. Der eine davon zeigt ein Verzierungsband mit einer Reihe sich durch die Spitzen berührender schräg gestrichelter Dreiecke. Dasselbe Museum besitzt ferner aus Mártonfalva neben dem oben schon genannten Scherben noch zwei vollständige Tonkrausen mit Wellenlinien, beide unter Kat. Nr. 133 : 1883. Die eine hat einen unverzierten Rand, der schlecht erhalten war und daher jetzt stark ergänzt ist (Abb. 143.—144.). Sie wurde mit einem zerstörten Deckel ausgegraben, enthielt jedoch nichts. Die Farbe ist grau; ebenso wie bei der anderen. Beide sind offenbar Vorratsgefäße aus einer Siedlung. Über Begleitfunde des Scherbens und der vollständigen Krausen von Mártonfalva ist leider ausser der Angabe, dass die eine einen Deckel hatte, nichts bekannt. Die eine Krause wurde auch im ersten Bericht des Szekler Nationalmuseums¹ berücksichtigt und zwar in folgendem Abschnitt :

«In dem Gebiete des Komitates Háromszék haben die Römer — wie aus dem bisherigen Funde zu ersehen ist — keine Dörfer, noch weniger Städte gegründet. Die alte Bevölkerung — nach dem Beweis durch die barbarischen Niederlassungen von Sepsiszentgyörgy, Kézdivásárhely und Besenyő — erhielt sich auch unter der römischen Herrschaft. Was hier römisches Element war, hat sich nur auf die Bewachung der Castren von Bereck und Komollo beschränkt. Jene römischen Gegenstände, die in Háromszék zerstreut vorzufinden sind, kamen daher zu

den Barbaren. Von diesen erwähnen wir erstens eine 73 cm hohe «Amphore», die in Mártonfalva gefunden wurde. Ihre Verzierung unter dem Halse und am Oberrand der Mündung ist jene für slavisch gehaltene Wellenlinie, welche — wie wir erwähnt haben — in anderen Gegenden des Landes, auf solchen Gefässen vorkommen, die mit Gegenständen der Völkerwanderungszeit auftraten. In Háromszék sind diese mit Funden der Römerzeit vorzufinden, aber ein grosser Teil der in Sepsiszentgyörgy, Kézdivásárhely und Besenyő gefundenen Gegenstände zeigen ein unverkennbares, barbarisches Gepräge. Das Gefäss aus Mártonfalva hatte schwerlich ein Barbare verfertigt. Seine unter dem Halse sich plötzlich ausbreitende, dann abwärts gleichmässig, schlank abnehmende Form (sein Umfang misst 159 cm), mit dem kleinen Boden von 17.5 cm Durchmesser, verleiht ihm eine gewisse Leichtigkeit. Die entwickelte Technik im Ausbrennen des grauen Tones bezeugt auch, dass dieses Gefäss das Werk eines römischen Töpfers ist, der in den Verzierungen Motive der Volkskunst verwendete, wie dies an einigen Ziegeln mit Gesims im Szekler Nationalmuseum — welche wahrscheinlich aus Bereck stammen — ersichtlich ist. Die Amphore wurde Anfangs November 1883 vom Honvéd-Husaren-Oberst Ignác Horváth dem Museum geschenkt.»

Wir möchten allerdings glauben, dass auch die Krausen von Mártonfalva nicht von einem provinzialrömischen Töpfer hergestellt sein werden. Die sorgfältige Technik findet sich bei solchen Vorratsgefässen auch schon an den Altsachen der bereits erwähnten dakischen Burgen, und so wird es sich wohl auch in Mártonfalva am ehesten um Krausen der dakischen Gruppe handeln. In der Zeitbestimmung teilen wir die oben wiedergegebene Ansicht Dömötörs. Eine noch genauere Altersangabe dürfte vorläufig kaum möglich sein.

¹ Székely Nemzeti Múzeum Értesítője I, S. 57.

Falls die Beurteilung der zwei vollständigen Krausen aus Mártonfalva als dakisch richtig ist, so wäre auch für die dakische Gruppe das bereits in der wandalischen und provinzialrömischen belegte Anbringen von Wellenlinienmustern auf den abgeplatteten Rändern mancher Stücke erwiesen. Wie unsere Teilzeichnung Abb. 144. zeigt, tritt nämlich diese Einzelheit auch an der zweiten ganzen Krause von Mártonfalva auf.

Die Abbildungsvorlagen und Fundangaben zu den Krausen aus Mártonfalva verdanke ich dem Székler Nationalmuseum sowie der Liebenswürdigkeit vom Herrn Dr. von Sebestyén in Sepsiszentgyörgy. Herr von Sebestyén wies mich ausserdem freundlicherweise auch auf die erwähnte Mitteilung im I. Bericht des Székler Nationalmuseums hin. In Bezug auf die Beschaffung der Abbildungsvorlagen habe ich ferner Herrn Prof. von Roska aus Klausenburg für seine freundliche Vermittlung zu danken.

Von einer Krause dürfte ferner u. a. auch ein Scherben mit mehrzeiliger Wellenlinie zwischen Resten umlaufender Furchen im Museum Hermannstadt (= Nagyszeben = Sibiu) stammen. Er wurde in Salomonsfalva neben typischen Gefässen der auch auf den dakischen Burgen vertretenen Gruppe (z. B. einer Fusschale und einem kleinen rohen Topf mit einer durch Knubben unterbrochenen Tupfenreihe unter dem Hals)¹ gefunden. Der nördlichste mir bisher bekannte sichere Fundort von wellenlinienverzierten Scherben der dakischen Krausengruppe ist der Gr. Schanzberg bei Pécska, Bez. Arad (= Mureşul des Jos bei Pecica).² Die betreffenden Funde wurden von L. Dömötör in die römische

Kaiserzeit gesetzt. Diesem Standpunkt habe ich zunächst auch zugestimmt.³ Nach meiner früheren Ansicht gehörten die Krausenscherben von dort der germanischen Gruppe des IV. Jahrh. n. Chr. an. Ich möchte mich aber jetzt der Meinung von Pârvan anschliessen,⁴ der die fragliche Siedlung mit guten Gründen als dakisch ansah und im Vergleich mit Funden aus Schässburg (ungarischer Name Segesvár = Şighişoara), Poiana und anderen Orten noch in die Latènezeit setzte. Massgebend für diese Bestimmung sind besonders die unter den Begleitfunden vertretenen dakischen Fusschalen des von Pârvan näher bearbeiteten Typs. Pârvan wies — z. T. im Anschluss an Andrieşescu — überzeugend nach, dass es sich bei diesen Gefässen um eine im wesentlichen noch der Latènezeit angehörige Leitform der dakischen Keramik handelt. Der auf dem grossen Schanzberg von Pécska bei Arad vertretene Typ dieser dakischen Fussgefässe ist nach Pârvan italischen, venetisch-illyrischen Ursprungs und zuerst im Adriagebiet heimisch gewesen. Als Belege führt Pârvan besonders S. 583 a. a. O. unveröffentlichte Vergleichsstücke aus dem Museum Villa Giulia in Rom an. Seines Erachtens ist diese Form vom Adriabereich nach Osten gewandert, als die durch den Skytheneinfall unterbrochen gewesenen Beziehungen des dakischen Siedlungsgebietes mit Nordwestitalien in der Frühlatènezeit wieder auflebten. Zum Teil denkt Pârvan aber bei den dakischen Fussgefässen der Latènezeit für andere Formen mit Recht auch an bodenständige Entstehung (S. 583). Der von ihm hier vermutete Zusammenhang mit hallstattzeitlichen Bronzegefässen erscheint allerdings mindestens sehr fraglich. Ebenso liegt im Gegensatz zu

¹ Diese beiden Gefässe gehören zu dem bei Pârvan, Getica, o protoistorie a Daciei (= Getica, Frühgeschichte Daciens, Bukarest 1926) durch die Abb. 2 auf S. 552 und Abb. 41 auf S. 742 veranschaulichten Formenkreis.

² Vgl. L. Dömötör in Arch. Értesítő, Bd. 1901, S. 327 ff. mit Abb.

³ Mannus 6. Ergänzungsband S. 94.

⁴ Vgl. hierzu auch K. Tackenberg, in: Mannus Bd. 22, 1930, S. 285.

Pârvan und Andrieşescu¹ unseres Erachtens kein Anlass vor, diese Typen irgend wie als «alte Überlieferung» mit den jungsteinzeitlichen Fussgefässen des Donaugebietes zusammenzubringen.² Hier fehlen alle Verbindungsglieder und es liegt offenbar nur «Konvergenz» vor. Auch die jungbronzezeitlichen «Posener Becher» der Lausitzer Kultur Ostdeutschlands und Westpolens lassen sich im Gegensatz zu Andrieşescu und Pârvan nicht mit Fussgefässen anderer Zeiten aus dem Donaugebiet in Verbindung setzen, sondern bilden eine ganz selbständige Erscheinung. Sehr zu begrüßen ist aber, dass auch diese beiden Forscher die durchaus verfehlte aussenseitige Ansicht Kostrzewskis, die auch in Ungarn vertretene Lausitzer Kultur sei urslawisch,³ nicht teilen. Pârvan betont vielmehr besonders,⁴ dass er diese Kultur für illyrisch-thrakisch hält. Die Erklärung als thrakisch findet jetzt allerdings im Gegensatz zu illyrisch fast allenthalben keine Anerkennung mehr.⁵ Ebenso kann man auch der sprachwissenschaftlichen und archäologischen Vermutung Pârvals nicht bestimmen, dass mit einer späthallstattzeitlichen Nordwanderung von Dakern bis nach Posen zu rechnen sei. Es würde zu weit führen, seine Gründe an dieser Stelle näher zu widerlegen.⁶

¹ J. Andrieşescu, Piscul Crăşani, in: *Academia Romana, Memoriile secţiunii istorice, Serie III*, Bd. III, Heft 1, Bukarest 1924 (S. 51 ff u. 104).

² Vgl. auch Pârvan a. a. O., S. 147 u. 203.

³ Vgl. hiergegen jetzt bes. Richthofen, Gehört Ostdeutschland zur Urheimat der Polen? *Ostdeutschlandsschriften* Nr. 2, Danzig, 1929 u. derselbe *Aus Oberschlesiens Urzeit I*, Oppeln, 1929.

⁴ A. a. O., S. 193—194.

⁵ Neuerdings hat allerdings wieder V. G. Childe bemerkenswerte Gründe als Stütze der thrakischen Deutung angeführt (Childe, *The bronze age*, London 1930, S. 245). Im Hinblick auf die veraltete Ansicht vom slawischen Volkstum dieser Kultur sagt Childe a. a. O., S. 246 u. a. «and one suspects that political considerations are influencing their championship...»

⁶ Vgl. Pârvan a. a. O., S. 211—220, 281, 368 u. 730. Jetzt veraltete Anschauungen über den angeblichen Zusammenhang von Fussgefässen aus den

Ob sich die Thrakertheorie für die Lausitzer Kultur nicht doch in begrenztem Umfange wieder aufnehmen lässt, hängt unseres Erachtens übrigens davon ab, wie weit man den Begriff Lausitzer Kultur fasst, u. a. für Ungarn. Wird z. B., wie es jetzt vielfach üblich ist, besonders im polnischen Schrifttum, auch die galizische sogenannte Czechy—Wysocko-Kultur als gemischt lausitzisch-skythisch bis zu einem gewissen Grade mit zur Lausitzer Kultur gerechnet⁷ so dürfte hier allerdings am ehesten an Thraker bzw. Dako-Geten zu denken sein.⁸

Bei der Besprechung der dakischen Krausen mit Wellenlinienverzierung ist noch die Frage zu stellen, ob etwa Beziehungen zu der provinzialrömischen Gruppe vorliegen. Diese beginnt, soweit wir bisher wissen, erst im ersten Jahrhundert nach Chr. und scheint eine vor-

verschiedensten Ländern und Zeiten brachte zum Teil auch die dankenswerte Zusammenstellung M. von Wosinskys in *Arch. Értesítő*, Bd. 1891, S. 211 ff.

⁷ Vgl. J. Kostrzewski V, in: Ebert V. *Reallexikon der Vorgeschichte*, Bd. 9 unter: Ostpolnische gemischte Gräberfelder.

⁸ Zur Beurteilung dieser Kultur s. besonders auch B. v. Richthofen, Gehört Ostdeutschland zur Urheimat der Polen? S. 34. Den engen Zusammenhang ihrer Tonware mit anderen als thrakisch, bzw. dako-getisch zu wertenden Erscheinungen erkannte richtig auch bereits K. Hadaczek auf Grund der Beziehungen zu Goldsachen vom Michalkower Typ, vgl. K. Hadaczek, *Zum Goldschatz von Michalkow*, in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, Bd. 9, Wien, 1906, S. 32—39. Allerdings hielt Hadaczek den Michalkower Fund ausser für vielleicht thrakisch auch für möglicherweise illyrisch oder wie Rostowtseff, kimmerisch, vgl. hierzu u. a. S. P. Schestjakow, *Kimmeriŭzi w archaeologii Ukraini* (= Die Kimmerier in der Archäologie der Ukraine) in: *Jub. Sbirnik na poschanu akademika D. J. Bagalija*, Kiew, 1927, S. 306 und W. Pârvan a. a. O., S. 282—283 und 305. M. Ebert lehnte dagegen noch die völkische Zuteilung der Altsachen von Michalkow und verwandten Schatzfunden vorläufig ab. (Vgl. M. Ebert, *Der Goldfund von Dalj*, in: *Jahreshefte des Österreich. Archäolog. Institutes*, Bd. 11, Wien, 1908, S. 276). Wir möchten aber den Gründen Pârvals für eine dako-getische Herkunft zustimmen.

wiegend donauländische Erscheinung gewesen zu sein.¹ Die ältesten dakischen Krausen mit Wellenlinien scheinen jedoch bereits der Spätlatènezeit anzugehören. Die betreffende Gruppe der dakischen Tonware ist noch frei von provinzialrömischen Einflüssen, während sich hier z. T. keltische und im Süden (z. B. in Crășani östlich von Bukarest) auch griechische Einwirkungen geltend machen.² Eine Entstehung der dakischen Krausen auf provinzialrömischer Grundlage kommt also nicht in Frage. Dagegen erscheint sehr wohl möglich, dass umgekehrt die dakischen Krausen für das Erscheinen dieses Typs in der provinzialrömischen Keramik des Donaugebietes von Belang waren. Die Wellenlinienverzierung der Krausen hat auch schon im Rahmen der dakischen Keramik nichts befremdliches an sich. Wir finden bei ihr die Wellenlinie z. B. auch öfters bei noch ausgesprochen latènezeitlichen Formen der kleinen rohen Töpfe, die ferner häufig Warzen oder Knubben aufweisen.³ Wel-

lenlinien kennt ja z. B. auch ebenso bereits die keltische Spätlatènekeramik, wie u. a. Funde von Hradischt bei Stradonitz in Böhmen (National Mus. Prag u. Nat.-hist. Mus. Wien) zeigen.⁴ Das Wellenmuster tritt gerade in keramischen Gruppen, deren Verfertiger die Töpferscheibe noch nicht lange verwendeten, immer wieder zum erstenmal auf, z. T. ohne jede Beziehungen zu andern Gruppen unabhängig von Zeit und Raum.⁵ Ob es in der dakischen Keramik einem fremden Einfluss zu verdanken ist oder nicht, erscheint vorläufig noch unsicher.⁶ Notwendig ist auch hier diese Annahme unseres Erachtens zunächst nicht, solange keine besonderen Gründe dafür beigebracht werden können.

Beispiele der *provinzialrömischen* Krausen mit Wellenlinien aus verschiedenen Gebieten, besonders aus Österreich und Bayern, habe ich an anderer Stelle bereits kurz erwähnt.⁷ Entsprechende Scherben stammen z. B. auch von einer provinzialrömischen Siedlungsstelle bei Hrtkovci in Kroatien.⁸ Typische vollständige Gefässe der provinzialrömischen Krausengruppe mit Wellenlinien aus Ungarn besitzt das Museum in Stuhlweissenburg (Székesfehérvár). Ein Stück davon aus Pusztadobos Kom. Stuhlweissenburg (Fejér m.)

¹ Vgl. z. B. Richthofen, in: Mannus, 6, Ergänzungsband. — Durch Wellenlinien verzierte Scherben wohl provinzialrömischer Art, die von krausenartigen Gefässen herrühren können, gibt es allerdings z. B. auch in Nord-Afrika, wie u. a. Funde aus der Gegend von Karthago im Museum für Völkerkunde in Hamburg beweisen. *Es wäre überhaupt sehr notwendig, dass einmal zusammenfassend über das Vorkommen der Wellenlinienverzierung in der ganzen provinzialrömischen und sonstigen kaiserzeitlichen Keramik gearbeitet würde.* Als Beispiele von Fundorten entsprechender provinzialrömischer Tonware aus anderen Gebieten nennen wir hier noch Nederzettingen bei Stein an der Maas in Holland. (Nach den zugehörigen anderen Funden anscheinend aus der Zeit kurz nach Chr. Geb. vgl. Internationales Archiv für Ethnologie, Bd. 30, Leyden, 1929, Abb. 14c) und *Kastell Feder* bei Auer in der Nähe von Unterbozen in Südtirol (Museum Bozen, Kat. Nr. 2786).

² S. Pärvan a. a. O., S. 189 ff u. 742., und Andriesescu a. a. O.

³ Z. B. Pärvan a. a. O., S. 742, Abb. 58. Pärvan glaubt, dass die Form dieses Gefässtyps Holzgefässe nachahmt (a. a. O., S. 187). Wir möchten demgegenüber hier lieber an einer Weiterentwicklung der besonders im illyrisch-dakisch-thrakischen Bereich einschliesslich der «Lausitzer Kultur» allent-

halbten schon in der frühen Eisenzeit verbreiteten rohen Töpfe mit Warzen und Knubben denken. Vgl. Mannus, 22, S. 284–285 (Tackenberg).

⁴ Nach M. Jahn hat sich die Wellenlinie der keltischen Tonware der Spätlatènezeit vielleicht aus schon am Beginn der Latènezeit vorkommenden enganeinander gestellten Bogenlinien entwickelt (M. Jahn, Die Kelten in Schlesien, Breslau 1931, S. 76), doch ist diese Herleitung aus einer solchen Einzelheit wohl nicht notwendig.

⁵ Vgl. K. Schuchhardt, Alteuropa, 2. Aufl. S. 209. u. F. A. van Scheltema in: Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, unter: Wellenornament.

⁶ Vgl. Andriesescu a. a. O. S. 64–66 und Pärvan a. a. O., S. 344 u. 385.

⁷ Mannus, 6, Ergänzungsband, S. 88–89, mit Abb. 6 b und 6d, S. 75.

⁸ Museum Agram—Zagreb, nach einer freundlichen Auskunft von Herrn Dr. Petersen aus Breslau.

bilden wir ab.¹ Es entstammt einem Steinkistengrab mit noch mehr kennzeichnenden provinzialrömischen Beigaben, darunter einer sehr schlecht erhaltenen Münze des Diocletian, einem Bronzegefäß und einer Fibel. Ein kurzer Bericht über diese Gegenstände wurde bereits durch A. Marosi veröffentlicht.² Die Vergrabungszeit ist auf Grund der Münze und der anderen Metallsachen in das Ende des III. oder den Anfang des IV. Jahrhunderts n. Chr. zu setzen.

Sehr ähnlich, und gleichfalls besonders durch die Eigenart seichter umlaufender Rillen von den germanischen Krausen abweichend, ist ein graues Gefäß dieses Typs aus Stuhlweissenburg—Székesfehérvár selbst (ebendort im Museum unter Kat. Nr. 1725). Es erweist sich auch als zweifellos provinzialrömisch und dürfte aus dem III. Jahrhundert nach Chr. stammen. Einen provinzialrömischen aber älteren, frühkaiserzeitlichen Eindruck macht dagegen eine ähnliche grosse Krause *ohne* Wellenlinien von Pusztánána bei Mór, Kom. Stuhlweissenburg (Székesfehérvár) (Mus. St.—Sz. Kat. Nr. 5891). Sie weist neben den dichten umlaufenden Rillen u. a. am untern Teil der Bauchung ein Band kleiner Querstrichgruppen zwischen den Rillen auf. Diese Einzelheit ist auch sowohl der dakischen wie der germanischen Keramik fremd, aber in der frühkaiserzeitlichen provinzialrömischen Tonware häufig.

Die provinzialrömischen Krausengefäße halten sich von der frühen bis in die späte Kaiserzeit, während die von ihnen herzuleitenden ostgermanischen Krausen

mit Wellenlinien erst im IV. Jahrhundert n. Chr. aufkommen.³ Aus Ungarn können als sicheres Beispiel dieser *germanischen* Gruppe besonders Scherben eines Siedlungsplatzes von Rakamaz Kom. Szabolcs genannt werden (Josa-Museum in Nyíregyháza). (Abb. 146.) Von hier sind nicht nur verschiedene wellenlinienverzierte Scherben zu erwähnen, sondern auch eine Anzahl mit diesen zusammen gefundene andere Stücke von spätkaiserzeitlich germanischem Gepräge, so ein schwarzer Scherben mit Warze.⁴ Zwei wichtige Beispiele von diesen Scherben bilden wir ab.⁵ In demselben Museum befinden sich auch noch gleichartige Krausenscherben mit Wellenlinien, die offenbar derselben Gruppe angehören, von Kenéz, Királytelek und Nagyfalva, Kom. Szabolcs. Ebendorthin ist wohl auch ein stempelverzierter grauer Scherben derselben Sammlung von Polgár, Kom. Szabolcs zu rechnen. Er dürfte auch von einer spätkaiserzeitlich-germanischen Krause herrühren. Die gleiche Art von dreieckigen Stempeln wie bei diesem Scherben findet sich z. B. auch bei spätkaiserzeitlich-germanischer Tonware in Oberschlesien und Norwegen.⁶ Aus dem nördlichen Nachbargebiet des Kom. Szabolcs nennen wir germanische Krausenscherben mit Wellenlinien von Beregszász (= Berehovo, Museum Munkács = Mukachevo).⁷

³ Mannus, 6. Ergänzungsband, S. 88—89.

⁴ Vgl. z. B. Altschlesien, Bd. 1, Breslau, 1926, S. 91, Abb. 4, 6. Weitere Vergleichsstücke liegen z. B. auch aus ober- u. niederschlesischen wandalischen Siedlungsplätzen des IV. Jahrh. n. Chr. vor. Museum Ratibor und Museum Breslau.

⁵ Die Genehmigung hierzu und die Vorlagen verdanke ich der Freundlichkeit vom Herrn Direktor Lajos Kiss aus Nyíregyháza. (Abb. 6. die beiden oberen Scherben.)

⁶ Vgl. Mannus, 6. Ergänzungsband, S. 77, Abb. 2a und 2d und S. 87 u. 88. u. J. Boe, Jernalderens keramik i Norge, Bergen 1931, Abb. 296 u. 298.

⁷ Unter den Funden dieser Siedlung sind ebenfalls weitere typisch spätkaiserzeitlich germanische Scherben ähnlich Mannus, 6. Ergänzungsband,

¹ Die Erlaubnis hierzu und die Abbildungsvorlage verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Direktor Marosi aus Stuhlweissenburg—Székesfehérvár (Abb. 145).

² Múzeumi és Könyvtári Értesítő 7, Budapest, 1913, S. 196. Schon früher bekanntgegeben ist ein weiteres bemerkenswertes Fundstück aus diesem Grabe, nämlich der Rest einer nur in Bruchstücken erhaltenen Holztafel mit einem Bronzebeschlag, der ein Bild der Sonne und des Mondes zeigt (Vgl. Arch. Értesítő 1894, 282).

Die germanischen Krausenscherben des IV. Jahrhunderts n. Chr. aus dem Kom. Szabolcs und dem Nachbargebiet können gut vandalisch sein,¹ zumal aus diesem Bereich auch aus dem III. Jahrh. n. Chr. typisch vandalische Altertümer bekannt sind.² Das gleiche gilt für die verschiedenen Siedlungsfunde von spätkaiserzeitlich-germanischem Gepräge mit wellenlinienverzierten Krausenscherben aus der Slowakei. Zu den von mir bereits an anderer Stelle genannten entsprechenden Fundorten von dort³ können hier noch folgende hinzugefügt werden: Hernád-büdi, Kom. Abaúj-Torna (Mus. Kaschau = Kassa = Košice, Kat. Nr. 1248) und Felsőkubin (= Horni Kubin), Kom. Árva (= Orava), Sammlung Schloss Árva.⁴ Ebendahin gehören auch noch unverzierte Krausenscherben, die neben anderen typisch germanischen Stücken gefunden wurden, von Arka, Kom. Abaúj-Torna (Mus. Kaschau Kat. Nr. 452), Nagy Biszterec (= Velki Bystrice), Kom. Árva (Sammlung Schloss Árva) und Felsőkubin (ebenda). Die oben nicht näher erwähnten mir bekannten wellenlinienverzierten Krausen und Krausenscherben mit

Wellenlinien aus Ungarn⁵ lassen sich wohl vorläufig zeitlich und völkisch noch nicht sicher beurteilen. Bei den Stücken, die keine besonderen Merkmale einer der drei in Frage kommenden keramischen Gruppen (dakisch, provinzialrömisch und spätkaiserzeitlich germanisch) aufweisen, ist eine genauere Einreihung nur auf Grund von etwaigen typischen Begleitfunden möglich und solche scheinen in den hier nicht näher berücksichtigten Fällen zu fehlen. Da den Krausen durch die Technik und Verzierung z. T. verwandte Keramik in Ungarn auch unter den sarmatischen und awarischen Altsachen auftritt,⁶ ist vielleicht nicht ausgeschlossen, dass auch zu diesen Gruppen noch ähnliche Tonkrausen gehörten, doch werden hierüber wohl erst neue Grabungen sichere Auskunft geben können. Jedenfalls sind die Krausen mit Wellenlinien unter der Tonware aus dem I. Jahrh. v. Chr. und den nächstfolgenden Jahrhunderten in Ungarn und den Nachbargebieten schon jetzt eine besonders beachtenswerte Erscheinung und lassen sich hier, wie wir sahen, grösstenteils auch zeitlich und völkisch bereits näher beurteilen.⁷

S. 83, Abb. 5b, z. B. ein Henkel und ein rauher, rötlicher Scherben aus körnigem Ton von einem Topf mit verengtem Boden. Der eine Krausenscherben von hier mit mehrzeiliger Wellenlinie unter dem Rand zeigt eine sorgfältig geglättete graue Oberfläche, ein anderer grauer Krausenscherben von demselben Fundplatz ohne Wellenlinien gehört der dickwandigen derben Ware an.

¹ Vgl. Richthofen, Einige vandalische Fundstücke aus dem Kom. Szabolcs, Arch. Értesítő 1930, S. 249 ff.

² Vgl. hierzu z. B. Diclescu, Die Wandalen und Goten in Ungarn und Rumänien. Leipzig, 1923, Mannusbibliothek Nr. 34, S. 7 und J. Pasternak, Ruské Karpathy v archeologie (= Die ruthenischen Karpathen in der Archäologie). Prag, 1928, S. 66 u. Richthofen a. a. O.

³ Mannus, 6. Ergänzungsband, S. 87 u. 94.

⁴ Ich möchte die Gelegenheit dieser kurzen Mitteilung nicht vorübergehen lassen, ohne auch hier Herrn Nic. von Kubinyi ganz besonders zu danken, der Herrn Dr. Raschke und mich trotz seines ehrwürdigen Alters von 90 Jahren in seiner Sammlung auf Schloss Árva persönlich führte.

⁵ Vgl. Mannus, 6. Ergänzungsband, S. 95 und hierzu noch eine vollständige Krause mit sich fussförmig verjüngendem Unterteil und mehrzeiligem Wellenband zwischen umlaufenden Rillen auf der Schulter von Kamarás (Mus. Szeged). Das gleiche Museum besitzt auch ein ebenfalls fassartig grosses, aber unverziertes Tongefäss des Krausentyps von Algyó bei Szeged. Zwei möglicherweise germanische grosse Krausen (ob verziert?) besitzt nach freundlicher Auskunft von Herrn Prof. Alföldi auch das Museum in Esztergom—Gran. Sie stammen aus der dortigen Gegend.

⁶ Beispiele u. a. in den Museen Budapest, Kécskemét und Stuhlweissenburg—Székesfehérvár.

⁷ Auffallend ist, dass — ebenso wie z. B. in Galizien — in Ungarn die besonders bei den vandalischen Krausen Schlesiens häufigen sternförmigen Stempel bisher fehlen. Die bislang bekannten *galizischen* Krausen und Krausenscherben sind teils als vandalisch, teils als gotisch anzusprechen. Vgl. Mannus, 6. Ergänzungsband, S. 90—94. Nach den geschichtlichen Nachrichten über die Besiedlungsverhältnisse in Galizien in der Zeit um Christi

NACHTRAG.

Der vorliegende Aufsatz wurde zunächst bereits im Jahre 1930 abgeschlossen und 1931 gesetzt. Während des Druckes erschien E. Beningers Arbeit «Der westgotisch-alanische Zug nach Mitteleuropa» (Mannus-Bibliothek Nr. 51, Leipzig 1931). Beninger befasst sich dort auch mit der ostgermanischen Gruppe unserer Krausen (S. 115—118). Seine an sich dankenswerte erneute Berücksichtigung dieses Stoffes enthält aber verschiedene Missverständnisse. Auch den wesentlichen neuen Schlüssen vermögen wir vorläufig nicht beizustimmen. Beninger nimmt eine von mir bereits erörterte Ansicht wieder auf und möchte die wandalischen Krausen als gotischen Einfluss erklären. Er gibt aber selbst zu, dass eine solche Herleitung für die in der wandalischen Gruppe der Krausen häufige Stempelverzierung nicht in Frage kommt. Beninger sucht den Ursprung dieses Musters in der pannonischen gestempelten Tonware der römischen Kaiserzeit, lehnt aber ab, den «Profiltypus» der wandalischen Krausen aus derselben Quelle herzuleiten, sondern denkt hier an einen gotischen Ausgangspunkt. Die Wellenlinien der Krausen kommen dagegen seines Erachtens durch die Quaden zu den Wandalen. Eine solche Trennung des Ursprungs verschiedener zusammengehöriger Merkmale der wandalischen Krausen, erscheint uns schon an und für sich zu gezwungen und methodisch nicht ansprechend. Die obigen Nachweise von Krausen aus Ungarn und dem Nachbargebiet stehen mehreren Einwänden Beningers gegen eine Herleitung der wandalischen Krausen aus dem Donaugebiet

Geburt, ist nicht ausgeschlossen, dass auch die dakische Gruppe hier gelegentlich auftritt. (Vgl. hierzu u. a. K. Tackenberg, Zu den Wanderungen der Ostgermanen in: Mannus, Bd. 22, 1930.) Die in Mannus, 6. Ergänzungsband berücksichtigten galizischen Krausen und Krausenscherben kommen aber dafür nicht in Betracht.

deutlich entgegen. Ich habe von vornherein bei dem Begriff «provinzialrömisches Donaugebiet» im Gegensatz zu Beningers Darstellung nicht etwa nur an Oesterreich als Ausgangspunkt gedacht. Allerdings standen mir seiner Zeit noch nicht genug sicher bestimmbare ungarische Vergleichsstücke zur Verfügung, so dass ich von der provinzialrömischen Fundgruppe in der Kossinafestschrift von 1928 vor allem österreichische Töpfe und Scherben erwähnte. Die *späte* Zeitstellung des von mir nur ganz nebenbei dort genannten Topfes von Oberhollabrunn (VI. Jahrh.) mit eingestempelten Dreiecken war auch mir bereits damals bekannt. Zur Zeitbestimmung und Herleitung der Krausen wollte ich diesen Topf nicht verwerten. Er sollte vielmehr nur als ein Beispiel dafür dienen, wie verbreitet eingestempelte Dreiecke in der späten germanischen Töpferei (so z. B. ausserdem auch im V. Jahrh. n. Chr. in Norwegen) waren. Auch Beningers Angaben, dass die ostgermanischen Krausen *selten* gedreht seien, beruht wohl nur auf einem Versehen. Ebenso wenig ist sein Einwand gegen mein Heranziehen der provinzialrömischen Krausen von Wasserring bei Amstetten in Niederösterreich¹ berechtigt. Dass diese Funde *frühkaiserzeitlich* sind, habe ich bereits selbst a. a. O. betont. Gegen meine *jüngere* Ansetzung der ebenfalls provinzialrömischen Scherben von Pöchlarn bringt aber auch Beninger keine Gründe. Eine von mir als wesentlich berücksichtigte provinzialrömische grosse Krause mit Wellenlinien auf der Schulter und einem abgeplatteten Rande aus Wien übergeht er ferner völlig. Zu diesen Belegen für das Vorkommen *spätkaiserzeitlicher* Krausen mit Wellenlinien im provinzialrömischen Donaugebiet kommt jetzt u. a. noch der geschlossene Fund von Pusztadobos. Es besteht also bei diesen ge-

¹ Also nicht am Inn, wie versehentlich Mannus 6, Erg. Bd. S. 88 gesagt ist.

sicherten Beziehungen unseres Erachtens nach wie vor keine Notwendigkeit, die vandalischen Krausen von den gotischen herzuleiten. Vielleicht hat dagegen Beninger in der Vermutung recht, dass man noch mehr galizische Krausenscherben für gotisch halten darf, als ich — ohne mich in dieser Richtung festlegen zu wollen — 1928 mit Vorbehalt annahm. Es würde aber zu weit gehen, hier auf diese Sonderfrage noch näher einzugehen.

Beningers Angabe zur Beurteilung des galizischen Gräberfeldes von Przeworsk «während Richthofen die gotische Komponente für gering achtet», beruht wohl offenbar wieder auf einem Missverständnis. Ich habe diese typisch vandalischen Funde nie anders beurteilt als *Tackenberg*.¹ Ebenso hat wohl Beninger *W. Antoniewicz's* oder meine Angaben über dessen Stellungnahme missverstanden. Er sagt, Antoniewicz erkenne wohl bei Przeworsk den vandalischen Einschlag, halte aber an der hauptsächlich gotischen Bestimmung fest. In Wirklichkeit hält auch Antoniewicz diesen Friedhof für vandalisch und denkt hier nur bei einigen Tongefäßen an die Möglichkeit eines gotischen Einflusses.²

Bolko Frhr. von Richthofen.

¹ Vgl. K. Tackenberg: «Zu den Wanderungen der Ostgermanen», in: Mannus, Bd. 22, 1930 und B. v. Richthofen, in: Mannus, 6, Erg. Bd. S. 93 («Hadaczek hielt sogar den bekannten kennzeichnend vandalischen Friedhof von Przeworsk für gotisch»).

² W. Antoniewicz, Archeologia Polski, Warschau 1928, S. 170 u. 174 und Richthofen a. a. O., S. 92 («Dagegen erkennt Antoniewicz die Przeworsker Funde richtig als vandalisch, scheint aber auch hier gotischen Einfluss zu überschätzen»). Der polnische Text von Antoniewicz selbst ist bei Beninger wohl nicht benutzt. S. 170 behandelt a. a. O. Antoniewicz z. B. die Hauptmenge der Funde von Przeworsk, besonders die Waffen, mit Recht als typisch vandalisch. Er spricht nur S. 174 vom Auftreten wohl unwandalischer Erscheinungen unter den Gefäßen von Przeworsk, während er z. B. die bekannte glatte, graue, gedrehte Tonware der von ihm auch mit Recht für vandalisch gehaltenen Funde von Chozimierz, Kr. Tlumacz (Grab) sowie Wola Duchacka bei Krakau (Siedlung) und Opatkowice Kr. Proszow (dgl.) erwähnt.

Zwei römische Steindenkmäler der Margaretinsel.

(Auszug.)

I. Im Jahre 1921 wurde bei den Ausgrabungen des alten Dominikanerklosters das Bruchstück eines Altarsteins in zweiter Verwendung eingebaut vorgefunden. Von der Inschrift blieb nur ein Teil erhalten (s. Abb. 147), woraus ersichtlich ist, dass der Altarstein zu Ehren des Jupiter Optimus Maximus für das Heil der Kaiser Severus und Antoninus gestellt wurde. Ursprünglich enthielt die Inschrift wahrscheinlich noch den Namen Gela oder Julia Donna, sowie jenen des Darbringers. Der Gebrauch des Namens Severus (statt L. Septimius Severus Pertinax) und seines Sohnes Antoninus (statt M. Aurelius Antoninus) kommt öfters vor (s. Dessau III, 1, p. 286). Ungewöhnlich jedoch ist das Nachsetzen der Majestättitel, welche auf unsrem Stein ursprünglich sicher vorhanden waren.

II. An die Südwand der neuerbauten Praemonstratenser Kirche der Margaretinsel lehnt sich das Bruchstück eines römischen Grabsteines, welcher bei den Ausgrabungen des Jahres 1921 zum Vorschein kam. Es fehlt der obere Teil sowie die linke Seite des mit Inschrift versehenen Teiles. Erhalten ist ein Teil zwischen der Inschrift und der Darstellung des Toten sich fügenden Teiles, welcher die figürliche Darstellung eines Camillus aufweist. Von der Inschrift blieb nur ein Bruchstück erhalten, (s. Abb. 148). Der Verblichene, aus dessen Namen nur die Endung . . . *scordi* erhalten ist, war ein *sc(h)olasticus*. Die Benennung ist in römischen Inschriften selten, kommt im *CJL* III nur zweimal vor. Erstens an einem Sarkophag aus Altöfen (*CJL* III, 15, 166), zweitens am Mosaikboden der frühchristlichen Basilika von Celeia (*CIL* III, 14, 368). Diese zweite Inschrift kommt für uns jetzt nicht in Betracht, weil sich die Bezeichnung auf einen niedrigen kirch-



lichen Rang bezieht. Zu erwähnen ist jedoch ein Mainzer Grabstein (*Körper*, Römisch-germanisches Korrespondenzblatt I (1908), S. 55—56, Mainzer Zeitschrift IV, 1909, S. 17—18), wo der 10 Jahre alte Junge eines Centurio die Bezeichnung *scolasticus* und den Titel *eques Romanus* führt. Unser Grabstein stammt mit aller Wahrscheinlichkeit aus der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts.

Ludwig Nagy.

Römische Altertümer aus Dunaszekcső.

(Auszug.)

Für die römische Besetzung von Dunaszekcső und besonders für das Vordringen der importierten Terra sigillata sind unsere Bruchstücke sehr aufschlussreich. Abb. 149 ist das Bruchstück eines Gefäßes in der Art Dragendorff-Form 25. Den gradwandigen Oberteil begleitet ein unten abstehender Rand, als Dekoration sehen wir einen applizierten Delphin. Diese Gefäßform — deren Entstehung in die Po-Gegend verlegt wird — gehört zu den frühesten, welche nach Pannonien gelangten und werden unter Claudius von den reicher verzierten südgallischen Terra sigillata vom Markt verdrängt. Unser Stück muss vor der Mitte des I. Jahrhunderts n. Chr. nach Dunaszekcső gelangt sein.

Die zwei anderen, im Museum zu Pécs befindlichen Bruchstücke stammen aus Südgallien, No. 2 zeigt die früheste dieser Schüsselformen (Drag. 29), No. 3 gehört einem jüngeren Stück im Typ Drag. 37 an. Charakteristisch ist der Strauch, welcher vollkommen übereinstimmend an einem Gefäß aus Heidenheim vorkommt. (Knorr, Südgallische Terra-Sigillata-Gefäße von Rottweil, 1912, S. 40, Taf. XXII., 4.) Seine Entstehungszeit fällt auf die Jahre 75—90 n. Chr., die Fabrik ist La Graufesenque. Diese zwei Stücke scheinen die Donau

entlang nach Dunaszekcső gelangt zu sein; dieses ist auch die letzte östliche Station dieser Gefäße, denn die frühen südgallischen Produkte werden bald von Leroux und den damit zusammenhängenden Werkstätten überflügelt; diese Gefäße gelangen dann die Donau entlang nach Dazien und Moesien.

Im Museum zu Pécs befindet sich noch das Bruchstück eines Strigilis aus Bronze (Abb. 150). Länge 13, Breite 2·9 cm, nur der Griff (*capulus*) ist erhalten und ist durch seine punzierte Verzierung bemerkenswert. Als neues Motiv kommt hier die Gestalt eines Gladiators vor, an der Rückseite ein zum Angriff bereiter Löwe. Der Gladiator ist als völlig bewaffneter Trakier dargestellt. Unser Stück ist an zwei Stellen mit der eingeschlagenen Meistersignatur: AVCTI versehen.

Ludwig Nagy.

Ergänzungen

zu Richthofen: «Einige vandalische Fundstücke des 3. Jh's n. Chr. aus dem Komitat Szabolcs» Arch. Ért. 1929.

S. 315 muss statt «Vgl. oben S. . . » heissen: Vgl. meinen Aufsatz über die Tonkrausen mit Wellenlinien in Band 1932 von Arch. Értesítő.

S. 315 oben links fehlt hinter Schildbuckel der Hinweis auf Abb. 1a.

S. 315 Die Anmerkung 1a fehlt. Sie lautet: Die Abbildungsvorlage des Schildbuckels kam zum Druck leider zu spät.

S. 316 oben rechts muss im Schlussabschnitt statt *is* heissen *ist*.

Dr. JOSEF BAYER

Im schönsten Mannesalter verschied am 23-ten Juli dieses Jahres *Dr. Josef Bayer*, Direktor der Prehistorischen Abteilung des Wiener Naturhistorischen Museums.

Bayer war zweifellos einer der eifrigsten und bedeutendsten Diluvial-Forscher der Jetztzeit, der sozusagen bis zu seinem letzten Atemzug für seine Ideen im

Kampfe stand. Seine Tätigkeit umfasste das ganze diluvial-geologische und diluvial-archaeologische Gebiet. Seine Kombinationsfähigkeit und reiche Phantasie spornten ihn dazu an, auch die schwierigsten und verwickeltesten Probleme der Diluvialgeologie und Diluvialarchaeologie (Eiszeitchronologie, Lössprobleme, holozäne Faustkeilkulturen u. s. w.) in sein Arbeitsgebiet aufzunehmen. Die reichen Erfahrungen seiner ausbreiteten und erfolgreichen Ausgrabungen schützten ihn aber davor, von seiner Phantasie allzuweit fortgerissen zu werden.

Grosszügigkeit kennzeichnet alle seine Arbeiten. Angriffsflächen gab er sich aber dadurch, dass er dem labilen Stand der jungen diluvial-praehistorischen Wissenschaft nicht genügend Rechnung trug, infolgedessen in seinen Folgerungen oft zu *kategorisch* war. Er wird daher in manchen seinen Feststellungen vielleicht nicht recht behalten. Es wird aber auch in diesen Fragen sein Verdienst bleiben, viele dieser neu aufgerollt, und für sie mit Begeisterung und mit Nachdruck eingetreten zu sein.

Jedenfalls wird der Name *Bayer's* in der Fachliteratur in absehbarer Zeit *nicht verblasen* und werden seine Arbeiten nach seinem Tode *noch lange* nachwirken.

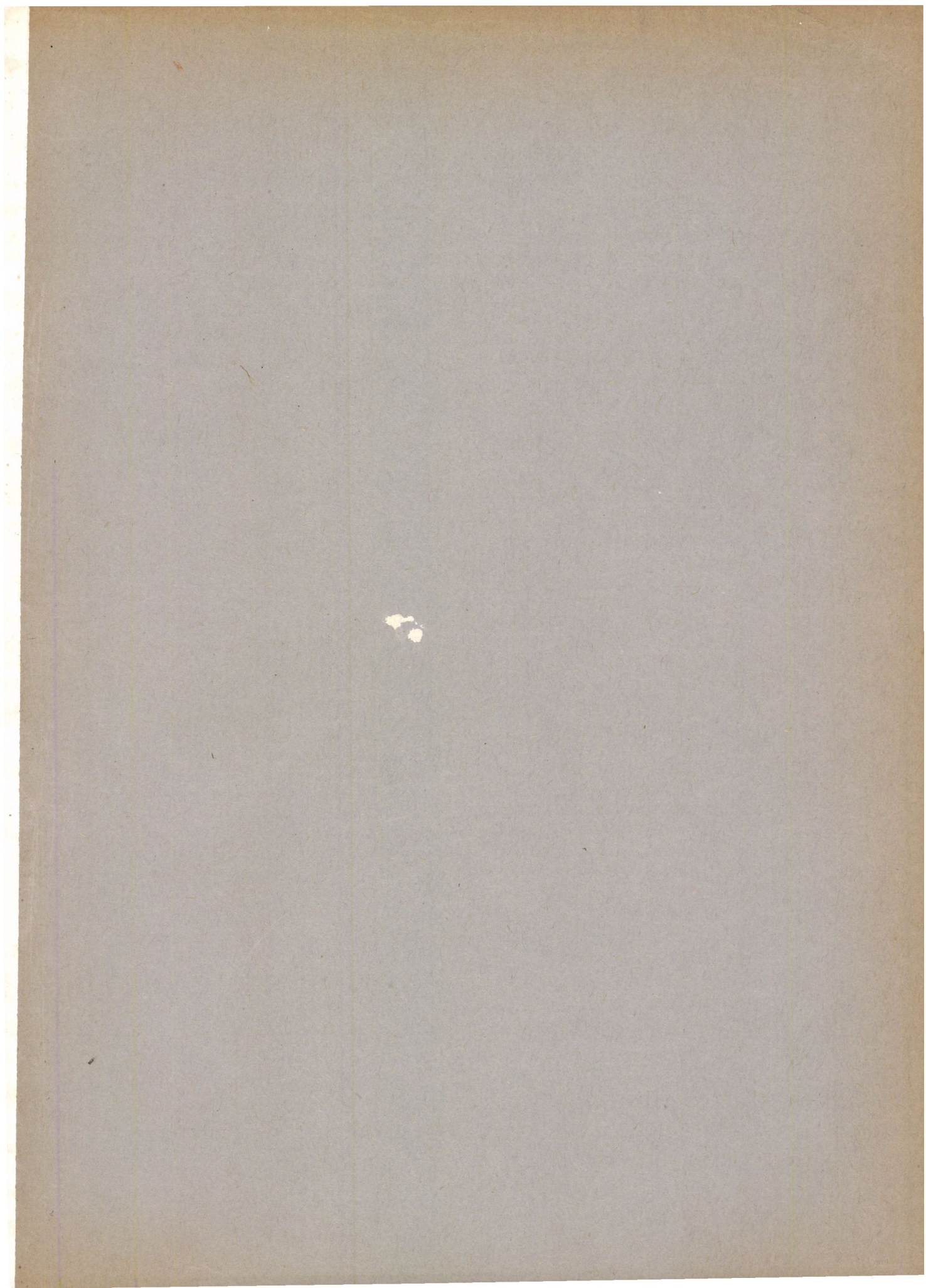
Leider konnte er sein Lebenswerk «Der Mensch im Eiszeitalter, I. Band 1927.» nicht beenden. Hoffentlich wird aber die von ihm gegründete und redigierte Zeitschrift «Eiszeit und Urgeschichte», dieses wichtige Organ der Palaeolithforschung, auch weiterhin erscheinen.

Er war korrespondierendes Mitglied der Ungarischen Archaeologischen Gesellschaft und verfolgte unsere diluvialarchaeologischen Forschungen immer mit dem grössten Interesse. Er nahm an diesen wiederholtemal auch persönlich teil. Jedenfalls übte er auf unsere diluvialarchaeologischen Forschungen einen anspornenden Einfluss aus.

Bayer war ein aufrichtiger Freund Ungarns und hatte unter den ungarländischen Fachleuten gleichfalls nur Freunde zu verzeichnen.

Dr. Jenő Hillebrand.





TARTALOM.

	Lap
ERDÉLYI GIZELLA: A polgárdi ezüst tripós.....	1
NAGY LAJOS: Keresztény-római emlékek Magyarország területéről.....	29
FETTICH NÁNDOR: A gundestrupi ezüstedény alakjáról.....	43
FETTICH NÁNDOR: Adatok a honfoglaláskor archaeológiájához.....	48
BARTUCZ LAJOS: Adalékok a honfoglaláskor anthropológiájához (Függelék) ...	113
GENTHON ISTVÁN: A selmecbányai szent Katalin templom hajdani főoltára.....	120
PIGLER ANDOR: Pacecco de Rosa művészetéhez.....	148
RÉH ELEMÉR: Adatok a XVIII. századi építőmesterek működéséhez.....	168
ZÁDOR ANNA: Leopoldo Pollack és Pollák Mihály.....	187

KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

A Magyar Nemzeti Múzeum gróf Vigyázó ásatásai: Az 1931. évi ságyári ásatások eredménye. (CSALOGOVITS—GAÁL—HOLLENDONNER—HILLEBRAND)	240
HILLEBRAND JENŐ: A diluviális kézábrázolásoknak újabb értelmezéséről.....	247
HILLEBRAND JENŐ: A prehistoria néhány segédtudományának jelentőségéről..	248
ROSKA MÁRTON: A székelyhídi őskori aranylelet.....	251
BANNER JÁNOS: Agyagból készült láda a neolitikumból.....	253
BÁRÓ RICHTHOFEN BOLKO: A hullámvonaldíszítésű agyagvedrek elterjedése és kor-meghatározása	257
NAGY LAJOS: Két feliratos római kőemlék a Szent Margitszigeten.....	265
NAGY LAJOS: Római régiségek Dunaszekcsőről	267
R. M.: A bányabükki rézlelet	271

KÖNYVISMERTETÉSEK.

HILLEBRAND JENŐ: Megjegyzések O. Menghin »Weltgeschichte der Steinzeit» című munkájához	272
Dolgozatok a m. kir. Ferenc József Tud. Egyetem Archaeologiai Intézetéből. VI.	274
Gróf CALICE FERENC: Az úgynevezett hetita emlékek helye Előázsia művésze-tében	274
GENTHON ISTVÁN: A régi magyar festőművészet (<i>Kampis</i>)	277
Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei. VI. 1929—1930. Szerk. PETROVICS ELEK (<i>Kampis</i>)	278
ROBERT MEERAUS: Joh. Cyriak Hackhofer (...r.)	282
SCHOEN ARNOLD: A budapesti Központi Városháza és A budai Szt Anna-templom (<i>Réh</i>).....	283

* * *

Divald Kornél † (—s —l)	284
Gerhard Krahmer † (—l)	285
Bayer József dr. † (<i>Hillebrand Jenő</i>)	285

Az *Archaeologiai Értesítő* szerkesztőségének szánt összes küldeményeket kérjük
Hekler Antal egyetemi tanár címére Budapest, II., Pálffy-tér 5. sz. küldeni.

Franklin-Társulat nyomdája: Géczy Kálmán.